Dan Mihăilescu

Dimensiuni ale creației

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ

Coperta colecției: VICTOR MAȘEK

EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

Dan Mihăilescu

Dimensiuni ale creației

(Stimulul obsesiei)

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ

București, 1989

ISBN 973-29-0073-3

PREFAȚĂ

Punerea în evidență a relației dialectice creație-obsesie, obsesie-creație din perspectiva unei cercetări sistematice, ca realitate posibilă a unui datum intim, specific uman, de mult și relativ frecvent constatată în cîmpul activității artistice și științifice, s-a dovedit a fi un demers temerar, în ciuda deselor formulări sugerate sau explicit afirmate în numeroase lucrări cu caracter teoretic, în comentarii critice, ori în studii de istoria artei. Se impunea deci, ca dincolo de acceptarea ei ca metaforă, să demonstrăm cu forța convingătoare a argumentelor, că acestei figuri de stil sau expresii literare, îi corespunde un fenomen sufletesc particular, care nu trebuie căutat în domeniul manifestărilor psihotice, ci psihologice de perenă normalitate. Pentru a depăși bariera unor prejudecăți, precum și inerția unui mod „clasic" de a privi lucrurile, am recurs la rezultatele unor cercetări mai puțin cunoscute sau pe nedrept uitate, la comentariile și concluziile unor specialiști consacrați în problematica psihologică a creației, precum și la anumite observații și constatări proprii privind caracteristicile creației în general și ale obsesiei în special.

Demersul nu se anunța facil. Ne-am adresat instituțiilor de profil. Unele răspunsuri au fost interogative, altele sceptice. Atunci am consultat bibliografia domeniului cît și cea de graniță, interdisciplinară. Au apărut primele sugestii și confirmări.

Referința cea mai valoroasă aveam s-o primim de la mentorul nostru, academicianul Vasile Pavelcu, care ne-a indicat să reflectăm asupra Dominantei lui Uhtomski. Din acel moment am reușit să împingem preocupările dincolo de punctul lor mort din care, pînă atunci, nu puteam ieși decît prin intuiție. Am avut, în sfîrșit, sentimentul că am depășit greutățile inerente și că nimic nu mai era insurmontabil, sau cel puțin așa considerăm pînă la confruntarea acestei lucrări cu opinia specialiștilor și a marelui public.

Avînd această cheie, am trecut cu mulți ani în urmă la depistarea, în țară și în străinătate, a materialului documentar legat de substanța psihotică și psihologică a obsesiei. Strîngerea și prelucrarea acestuia se află, după o primă reevaluare și apoi refacere, așa cum se prezintă acum, cînd se găsește în mîna cititorului.

Problematica creației, frecvent analizată și dezbătută în lucrările de psihologie și teoria artei este, din cît cunoaștem bibliografia de specialitate, pentru prima oară tratată și din această perspectivă a obsesiei, ca factor intim, insistent, stimulator și coagulant în cristalizarea unei opere de artă, sau în finalizarea unei descoperiri științifice. Din acest motiv, atunci cînd în lucrările consultate am găsit referiri directe sau indirecte la relația ce constituie subiectul potențial și virtual al acestei cărți, le-am utilizat și redat integral, considerînd că în acest fel adăugăm un plus de consistență la susținerea argumentării logice, a raportului organic existent între creație și

obsesie, cu atît mai mult cu cît considerațiile, deși sporadice, aparțin unor autori reputați. Ele se incorporează fie intim, fie prin diversitatea lor, în unitatea temei.

Am purces deci la tratarea subiectului propus, creație și obsesie, cu mărturisita convingere că în acest fel ne vom aduce o modestă contribuție la elucidarea unui nou aspect din perspectiva căruia psihologia și teoria artei își vor îmbogăți și nuanța conceptul de „experiență artistică".

Autorul

I. PRELIMINARII

I.1. Creație-obsesie (Obsesie-creație) o relație ipotetică sau posibilă ?

Deși relația creație-obsesie, obsesie-creație, nu este conceptualizată și pusă în evidență din punct de vedere teoretic, vom încerca să demonstrăm că aceasta se întîlnește adesea în sfera spiritualității și că ea nu este întîmplătoare, ci necesară, reciprocă și determinantă în anumite condiții psiho-sociale. Creația caracterizează în general una din posibilitățile demiurgice ale omenirii de a făuri bunuri materiale și spirituale, este o constantă a potențialului uman, o permanență a dinamicii și devenirii sociale. Creativitatea este obsesia omului care produce, se joacă, gîndește și conferă semnificații lucrurilor, convertind lumea în forme, concepte și imagini noi.

Obsesia, considerată pînă acum de știință un fenomen psihic exclusiv paranormal, prezintă, după cum vom vedea, caracteristici care o situează în anumite sfere de manifestare, nu în domeniul psihiatriei, ci al psihologiei. Unele idei și sentimente ce se instalează cu o anumită persistență pe un sol psihic fertil, devin forța motrice a mecanismului creator, devin fondul motivațional al întregului demers, eliberarea intervenind numai atunci cînd conținutul obsesiei

este concretizat, obiectivat într-o operă artistică, științifică sau de un alt interes individual sau colectiv.

Conjugarea celor doi termeni ai relației date trebuie să întîlnească cel puțin tot atîtea elemente favorizante : unul *social*, care să se refere la o anumită ambianță optimă actului creator și altul *psihologic*, în prezența căruia trebuie să detectăm spiritul novator, originalitatea, fantezia și nu în ultimul rînd imprevizibilul percutant al inteligenței, care contribuie la găsirea și rezolvarea unor probleme capabile să potențeze lucrări artistice de o aleasă valoare estetică. Factorii psihici determinanți în susținerea procesului creator, aptitudinile complexe (flexibilitatea, sensibilitatea, fluența, acuitatea senzorială, memoria, imaginația, inteligența etc.) reunite de forța talentului și supradimensionate de capacitatea geniului, fuzionează pe fundalul catalizator al motivației, afectivității și nu în ultimul rînd al obsesiei. Acestea din urmă sînt indispensabile în concentrarea și direcționarea energetică a oricărei activități artistice. Oamenii care întrunesc asemenea condiții, în fond expresia unui număr egal de calități psihice inseparabile muncii respective, nu găsesc, ci descoperă, inventează, creează : ideile ce cad pe un teren fertil de acest fel nu vor avea soarta semințelor căzute pe un sol arid, ci din ele vor încolți arborii frumuseții și înțelepciunii.

Intuind relația reală, existentă între creație și obsesie, cronicarii de artă și istoricii literari o invocă fără să o teoretizeze în comentariile lor critice, punînd-o nu de puține ori în evidență, într-o deplină și corectă asociere. Din numeroasele trimiteri la această dihotomie vom selecta cîteva exemple, credem edificatoare care, ca și altele ce vor fi prezentate în cursul expozeului de față, nu au numai

semnificații metaforice, așa cum s-ar putea crede la o primă și superficială analiză.

Un critic, omagiindu-l pe Eugen Lovinescu cu ocazia centenarului nașterii sale îl surprinde în ipostaza criticului literar generos, mulțumit de faptul că un confrate, în acest caz Liviu Rebreanu, în timp ce i se consacrau paginile (în fond) exaltate din Memorii II, stă la masa de lucru devotat obsesiei de a scrie un nou roman.

Ideea este prezentă și la Octavian Paler care, dînd glas unei mărturisiri despre Marin Preda, scria : „El și-a urmat cărarea trecînd de la filozofia lui Moromete la filozofia unui universitar, cu același mers puțin șovăitor pe care i-l știm, privind spre glorie prin lentilele groase ale ochelarilor săi, fără să vadă probabil decît proiecțiile propriilor sale obsesii" [1].

Pentru Gala Galaction „obsesia drumului", afirmă Titu Popescu, se poate urmări nu numai la nivelul concepției de creație, ci și la cel al motivului spațialității, ca o permanență a operei" [2], convertită în atît de numeroasele sale povestiri de drumeție.

Raportul creație-obsesie este prezent și în multe alte comentarii critice consacrate unor opere muzicale, plastice, de arhitectură etc. Octavian Lucian Cosma, referindu-se la specificul și consistența creației enesciene, arată că aceasta n-a parcurs în general crize și cu atît mai mult atunci cînd marele compozitor se apleca asupra unor teme îndelung gestate, așa cum a fost cazul cu opera Oedip. Atunci, și în acest caz ne referim la o perioadă mai îndelungată, nu avea decît un singur dușman : „S-a plîns numai de lipsa timpului, pentru a-și încrusta în partitură mulțimea ideilor muzicale ce-l încercau cu insistență și-l obsedau" [3].

Rememorînd opiniile lu Constantin Brâncuși despre Michelangelo, Petre Pandrea a reținut, pe lîngă

recunoașterea fără rezerve a genialității lui artistice, rezervele sculptorului român față de „volumele carnale jupiteriene" atît de specifice operei sale, și pe care el le punea pe seama unei opțiuni de structură : „Nu căuta, poate, nici frumosul, ci-și urmărea obsesiile lui tragice, imitînd Antichitatea" [4].

Pornind de la observațiile și cercetările noastre mai vechi și mai noi, de la consemnarea tot mai frecventă a relației creație-obsesie în literatura de specialitate, în lucrările de teorie și critică literară, considerăm că este locul și momentul să ne propunem depășirea limitelor rezultate din afirmații și aserțiuni lineare, pentru a ajunge în sfera demonstrației logice și a ipotezelor verificabile. Pentru a depăși stadiul enunțului și al observației, care sînt utile în circumscrierea unui adevăr, dar insuficiente pentru fundamentarea teoretică a problemei pusă în discuție, vom reevalua geneza și mecanismul creației dintr-o nouă perspectivă : a apariției și persistenței acesteia în cîmpul preocupărilor și realizărilor umane de excepție.

I.2. Creație și creativitate, proces și funcție psihologică

Puține sînt temele care au suscitat un interes științific atît de mare și în continuă creștere, cum s-a dovedit a fi pentru studiul și cercetarea mono și interdisciplinară problema creației și creativității. Abundența ei este revelatoare și evidentă.

Dacă în 1950 J. P. Guilford, unul din președinții Asociației americane de psihologie, arăta că în conformitate cu indexul revistei „Psychological Abstracts" se putea consemna în S.U.A., pentru o peri-

oadă de 23 ani, 123 000 titluri, din care numai 180 se refereau la creativitate (0,153 la sută), în anul 1970, cercetătorul cehoslovac J. Hlavsa semnala într-o lucrare bibliografică întocmită pe baza unei largi documentări internaționale, existența unui număr de 2 419 titluri privitoare la creație și creativitate : din acestea 9,5 la sută au fost publicate pînă în 1950, 18 la sută între 1950 — 1960, iar 72 la sută în deceniul următor [5].

În contrast cu bogata informație existentă, termenii de creație și creativitate sînt preluați și vehiculați cu o anumită ambiguitate semantică. De cele mai multe ori nu se disociază creația, ca proces, de creativitate, care este un atribut, o capacitate sau o funcție a unor aptitudini speciale în general și a imaginației în special. „Creația care — după Lucian Blaga — este singurul surîs al tragediei noastre", reprezintă pentru A. K. Koestler rezultatul unui proces intelectual și afectiv [6]. Dintr-o perspectivă nouă, Liviu Rusu îi consacră un amplu studiu în teza sa de doctorat intitulată *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique dynamique.* (Eseu asupra creației artistice. Contribuție la o estetică dinamică), în care el schimbă unghiul de vedere, de abordare și tratare a acestei problematici complexe din exterior spre „hipocentrul" psihologic al procesului : „eu înțeleg să lucrez o estetică din interior, iar punctul de plecare nu poate fi decît problema creației artistice" [7]. Față de un asemenea gînd subscriem fără rezerve, am spune, cu satisfacția pe care ți-o dă regăsirea unor idei confirmate.

Termenul de creativitate (introdus în circuitul științific de Moreno), este de multe ori, în scris și în discuții teoretice, nediferențiat de cel de creație în trăsăturile lui caracteristice și de intim detaliu. După H. Piéron, creativitatea este disociată de in-

teligență, dar opinia lui nu este în totalitate confirmată de investigațiile întreprinse prin teste de Getzels și Jackson [8]. Punctele de vedere diferă în acest sens de la facultatea de a introduce în lume un lucru nou (Moreno), la capacitatea de a găsi soluții ingenioase la o problemă, pînă la considerarea creativității ca facultate a spiritului de a reorganiza elementele cîmpului de percepție într-o formă originală (A. Moles) [9].

Rememorînd, trebuie să arătăm că și în literatura de specialitate cei doi termeni sînt vehiculați cu sensuri semantice relativ diferite. Cu toate acestea, din evantaiul atît de divers al punctelor de vedere, se poate extrage o semnificație comună generalizatoare. Creativitatea este considerată funcția sau aptitudinea inventivă a imaginației, facultatea psihică ce face posibilă creația ca proces psihic și act material prin care se obiectează opera finită. Creația deschide cîmp liber unor performanțe variabile în funcție de dotarea individuală. De aceea calitatea înfăptuirilor este judecată după criterii axiologice, iar artistul sau omul de știință după parametrii care-i definesc pe oamenii de talent sau pe marile genii.

Dacă creativitatea ca funcție reprezintă premisa creației ca proces și act material prin care gîndurile și emoțiile se convertesc în forme noi și imprevizibile, legitimînd calitatea de artist sau de om de știință, se pune problema în ce categorie circumscrie un mare număr de realizatori care prin nivelul și calitatea lucrărilor nu pot fi asimilați în sfera creatorilor autentici. Aptitudinile lor, de regulă simple și unilaterale, nu le permit rezultate deosebite, performanțele acestora motivîndu-le prezența nu în domeniul artei, ci al meșteșugului artistic. Aici se încadrează acele persoane care pot reproduce și multiplica portrete sau peisaje, pot versifica fără

efort, sau dispun de alte îndemînări ce nu depășesc însă cotele măiestriei tehnice, pur formale.

Dintr-o altă perspectivă, englezul Tredgold prezintă indivizi care, în ciuda unor dezvoltări anormale, dispun totuși de anumite aptitudini speciale pentru muzică, desen, dans etc., ceea ce denotă că acestea se pot dezvolta independent de inteligență. Autorul mai sus citat prezintă un caz, din multe altele, în persoana lui Gotfried Mind care, deși era subdotat mental, avea aptitudini deosebite pentru grafică. Desenele și acuarelele lui, înfățișînd în general animale și copii, erau atît de meșteșugit executate, încît în secolul al XIX-lea au devenit de notorietate europeană [10].

O altă precizare pe care o socotim necesară, vis-à-vis de numeroasele inadvertențe întîlnite, se referă la sensul științific, real, al conceptului de creație. Verbul „a crea" mai este utilizat frecvent și atunci cînd ne referim la făurirea unui produs, ceea ce înseamnă în acest caz „crearea" unor bunuri materiale, realizarea unor valori fizice, pentru care se consumă energie musculară și intelectuală, dar fără ca în această combustie cheltuită să intre și acele componente bio-psihice inerente actului creator.

În concepția lui consacrată, „a crea" înseamnă a înfăptui, a realiza în plan ideatic și material lucruri noi, unice, irepetabile, utile și bineînțeles valoroase, pentru care individul sau grupul dispun de aptitudinile și condițiile specifice procesului creator.

Este locul să conchidem că nu orice participant în sfera producției sociale este un creator în adevăratul sens al cuvîntului, chiar dacă este un făuritor de bunuri materiale. Unii pot fi producători, alții creatori și numai o parte relativ redusă poate fi găsită în ambele ipostaze. Raportul creație-producție nu se referă la două aspecte ireductibile ci complementare,

dar nu neapărat prezente în orice individ, în orice activitate. Creația nu este rezultatul unor acumulări cantitative de date și informații care, puse mecanic „cap la cap", duc inevitabil la saltul calitativ al descoperirii sau invenției în știință sau artă, ci produsul unor îmbinări specifice și fericite de factori obiectivi și subiectivi, despre care am vorbit în precedentul capitol. Din această perspectivă, zelul unui ziarist care îndeamnă patetic ca prin eforturi susținute să transformăm masa receptorilor în creatori, nu poate fi considerat, eufemistic vorbind, decît o chemare retorică.

I.3. Sub lentila cercetării : structura creației

În consens cu cele afirmate în capitolul precedent, actul creației privit ca proces se desfășoară (analitic abordînd lucrurile), în mai mulți timpi care, ca durată, ordine, ritm, tempou, diferă de la un artist la altul, de la o personalitate la alta. Teoriile, nu puține la număr, abundă în varietate. Deși diferite, ele converg undeva, teoreticienii fiind în unanimitate de acord că demersul creator presupune existența unor etape, faze sau verigi, care se întrepătrund și se succed într-un anume mod specific. Fără a zăbovi asupra acestor puncte de vedere ne vom referi la unele dintre ele, atît cît apreciem că ne vor sluji ca trepte în construirea eșafodajului nostru teoretic.

Max Dessoir, unul din primii specialiști valoroși în psihologia artei, consideră că stadiile pe care le parcurge creația se desfășoară într-o ordine ce poate fi inversată sau contopită față de cea prezentată : a) starea preliminară de vagă iluminare și de frămîntări emoționale chinuitoare, b) clipa de clară și închegată lămurire a concepției, c) obiectivarea con-

cepției dintr-o schiță, d) executarea anevoioasă a proiectului [11].

Secționînd actul creator dintr-o perspectivă ce se va constitui în puncte de sprijin și pentru alte teorii viitoare, R. Müller-Freienfels, în cunoscuta-i lucrare „Psychologie der Kunst" (Psihologia artei), îl ordonează în trei faze : de pregătire, concepție și execuție [12]. Inspirația pe care o are în vedere, dar n-o include printre acestea, apare, după autorul amintit, în condiții emoționale și mentale deosebite, dar și în stări pasive.

După Gr. Wallas [13], gîndirea creatoare este comună atît artistului cît și omului de știință. În ambele ipostaze, ea se derulează în patru timpi : pregătirea sau faza de acumulare, incubația sau gestația la nivelul inconștientului, iluminarea sau faza evrika și verificarea rezultatelor.

Tudor Vianu distinge tot patru etape care, puse în paralel, coincid în parte cu cele ale lui Gr. Wallas : pregătirea, inspirația, invenția și execuția [14].

Asemănarea merge însă pînă la identificare în cazul lui A. Moles și R. Claude, care de fapt repetă fazele preconizate și de Gr. Wallas : informarea, incubația, iluminarea și verificarea [15]. Interpretarea fiecărui moment diferă față de cea dată de Wallas, ca durată și rezolvare, dar nu vom insista asupra acestui aspect, deoarece îl considerăm neesențial pentru ideea urmărită în ansamblul său.

Unul din cei mai citați autori în privința cercetărilor consacrate temei în discuție, L. Lowes, analizînd etapele parcurse în activitatea literară de scriitorul englez Coleridge, în special în realizarea lucrărilor sale poematice *Kubla Khan* și *The Ancient Mariner* (Bătrînul marinar), constata că cele trei etape ale demersului creator sînt : 1) umplerea în-

delungată a „rezervorului" sau a minții cu materiale și experiențe, 2) izbucnirea unei viziuni printr-o sugestie întîmplătoare, 3) efectuarea unei munci îndelungate și riguroase pentru a o transpune într-o anumită operă [16].

Simplificînd, Reichenbach și Kris împart creația în două faze succesive : descoperirea și interpretarea temei [17] și respectiv inspirația urmată de elaborare [18].

Erika Landau [19], făcînd sinteza punctelor de vedere în mare parte amintite în cartea sa *Psihologia creației*, ajunge la o concluzie care repetă în parte teorii consemnate în lucrarea mai sus amintită. Ea consideră că procesul creației se desfășoară în patru faze : pregătirea, gestația, descoperirea și verificarea. Ultima etapă trebuie să aducă însă clarificări asupra gradului de noutate pentru sine și cultură, dacă este relevantă și adecvată scopului propus și în ce măsură lărgește sfera experienței personale și a artei în general.

O altă categorie de autori, mai restrînsă ca număr, completează o lacună care, așa cum vom avea prilejul să arătăm, aduce în prim-planul muncii de creație și un alt aspect, ce ține de momentul care premerge de regulă procesul circumscris în punctele de vedere pînă aici prezentate. Aceasta este opțiunea ce duce la dorința, orientarea sau formularea demersului ; ea poate declanșa și motiva viitoarele strădanii ale artistului sau omului de știință, ca să ne referim doar la două din posibilele ipostaze ale celor ce intră în priza creației, a procesului care, pus sub lentilele cercetătorilor, a fost din motive analitice disociat, poate ar fi mai bine zis disecat, în părțile sale componente.

Hans Selye își imaginează fazele creației științifice după un model organicist-genetic ce debutează, spre deosebire de teoriile precedente, cu momentul numit

„naşterea dorinţei", prin care el vrea să marcheze şi să explice de ce în desfăşurarea zbuciumului creator va urma fecundaţia. În cele şapte faze ale modelului preconizat de omul de ştiinţă canadian se mai succed în ordine : gestaţia, chinurile facerii, expulsia, examinarea critică şi în final aşa cum este firesc, viaţa mai mult sau mai puţin îndelungată a operei nou create [20].

Şi următoarele cîteva teorii pe care ne propunem să le prezentăm nu încep ex abrupto cu momentul pregătirii, ci cu formularea ipotezelor (succedată de testarea acestora şi comunicarea rezultatelor) în cazul lui M. Stein [21], cu orientarea sau punerea problemei (urmată de pregătire, analiză, ideaţie, incubaţie, iluminare, sinteză, evaluare) la A. F. Osborn [22], sau cu formularea problematicii în cadrul etapei logice (conţinută în ordine de faza intuitivă şi critică) la A. Koestler [23].

Făcînd un efort de sinteză, constatăm că la cele mai multe dintre teoriile ce se referă la fazele creaţiei, carenţa principală rezidă, după părerea noastră, în faptul că majoritatea acestora nu elucidează sau nu-şi pun problema începutului, a „primului impuls" declanşator. Care este mobilul sau ce factori determină desfăşurarea procesului ? Ce anume prefigurează ori premerge „starea preliminară de vagă iluminare" la Max Dessoir ? Cine şi ce determină sau stimulează „pregătirea" datelor şi informaţiilor la Gr. Wallas, T. Vianu, A. Moles, R. Claude şi E. Landau ? Aceeaşi întrebare este valabilă şi pentru L. Lowes, Reichenbach şi E. Kris. Cum se ajunge la „umplerea rezervorului", la „descoperire" şi respectiv la „inspiraţie" ? Modelele preconizate de teoreticienii amintiţi nu clarifică acest aspect.

Dacă o parte din autorii citaţi (H. Selye, M. I. Stein, A. F. Osborn, A. Koestler) dau un răs-

puns parțial la întrebarea privind nașterea dorinței, formularea sau punerea problemei declanșatoare a muncii de creație, se mai ridică totuși o chestiune : ce se întîmplă după apariția interesului sau motivației pentru realizarea lucrului propus ? Care sînt factorii interni și externi care ajută și concură la menținerea și persistența obsedantă a efortului creator ?

I.4. Factorii care declanșează și întrețin demersul creator

Dacă etapele sau fazele procesului creator sînt rodul unor abstractizări și generalizări logice, care în realitate diferă ca structură și desfășurare de la o personalitate la alta, neexistînd un model tip, ci modalități, formule individuale, momentul declanșator se impune cu necesitate ca punct de plecare, el fiind unic și obligatoriu, chiar dacă elementele percutante se deosebesc ca motiv. Uneori focul sacru al arderilor creatoare este provocat de simpla percepere a unor sunete, culori sau forme, alte ori de o asociație, închipuire, idee mai veche sau o comandă socială care îi cantonează pe artiști în sfera unor preocupări tematice precise. Scînteia care aprinde imaginația unor scriitori, pictori sau compozitori poate să-și aibă originea și în sentimentele de dragoste, ură sau durere care-i stăpînesc în anumite împrejurări de viață [24]. Acest lucru este confirmat de datele biografice ale multor creatori, care au realizat în acest climat sufletesc numeroase opere valoroase.

După alți autori, sursa specifică, punctul de plecare, intenția actului creator mai poate fi detectat în starea de zbucium sau neliniște care frizează dis-

perarea. Această din urmă teamă, (disperarea) a fost explorată teoretic în literatura noastră de specialitate de Liviu Rusu care a preluat-o din filosofia lui Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauung* (Psihologia concepției despre lume) și Kirkegaard. Sub influența acestora, esteticianul român a elaborat ideea „conflictului creator" [25].

Neliniștea, zbuciumul, disperarea, conflictul creator sînt, după opinia noastră, nu sursa, ci efectele procesului de creație, pe care le resimte orice om angajat în prelucrarea, clarificarea și emiterea unor idei, în realizarea unor noi pași pe linia ascendentă și neîntreruptă a progresului cultural.

Unii teoreticieni au explicat motivul declanșator în creație prin „impulsul de explorare" (Guilford), prin „impulsul înnoitor" (Maddi) sau prin „impulsul de a face descoperiri" (Murphy) [26]. Toate aceste porniri spirituale au la bază ca mobil psihologic, necesitatea de a comunica. La rîndul ei, comunicarea are un caracter teleologic precis, determinat, după unii, de curiozitatea de a ști și nevoia de a transmite propriile frămîntări, descoperiri sau realizări.

Variantele posibile ale „primului impuls" sînt mult mai numeroase. Aici pot fi invocate evenimentele trăite (sau numai intuite), ori anumite calități psihice deosebite ce contribuie la dinamica procesului creator : impresia puternică lăsată pe placa sensibilă a memoriei de o întîmplare emoționantă, premoniția revelatoare a unor date necesare anticipării unei idei de mult căutate, dorința de a descoperi sau dezvolta un aspect netratat într-un anumit domeniu, găsirea unei soluții salvatoare etc. Toate acestea au forța latentă sau percutantă de a potența apariția unor lucrări literare, artistice, științifice etc. Oricît de cuprinzătoare s-ar dori această înșiruire de motive, ea nu poate rămîne decît un deziderat,

întrucît tabloul real al evenimentelor, calităților individuale sau condițiilor susceptibile de a declanșa procesul creator este practic inepuizabil, viața oferind un număr imprevizibil de posibilități. Diversitatea motivelor nu anulează însă momentul, ci din contra, îi subliniază imperios necesitatea.

După declanșare, combustia de întreținere, inerția actului creator, este menținută de substanța stimulatoare a componentei afective și a celei motivaționale, instalate după cum vom vedea pe un fond obsesiv, obsesia reprezentînd, după părerea noastră, dominanta întregului proces, în cele mai multe cazuri, ale demersului artistic.

Esteticienii, precum și cercetătorii în domeniul psihologiei artei, sînt unanimi în a recunoaște că, în procesul creației, selectarea anumitor aspecte din realitatea imediată sau mai îndepărtată, se realizează într-un mod deosebit la artiști. Orice eveniment convertit psihic devine prilejul unei vibrații afective. Acest lucru explică acuitatea și diferențierea percepțiilor, precum și a stărilor sufletești ale creatorului, care au un ecou așa de dens încît ele converg în sfera sensibilității sub forma unor ample reverberații emoționale. „Un artist aude sau vede mai fin (...) pentru că toate excitațiile organelor pătrund mai adînc în viața sa emoțională“ [27]. Această receptivitate senzorială deosebită, amplificată de forța talentului, duce la actul împlinirii creatoare ce se concretizează în opera de artă. Subliniind această idee, T. Vianu scria : „Dintre toate facultățile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspirației sînt răscolirea afectivă și fantezia creatoare“ [28].

În procesul de căutare și alegere a materialului, funcția de selecționare o îndeplinește tot componenta afectivă ; acest aspect se va răsfrînge atît asupra su-

biectului tratat, cît și asupra reușitei artistice a lucrării.

Dacă în știință rezolvarea unei probleme se poate realiza pe cale pur rațională, iar depistarea și alegerea obiectivelor de cercetat se poate face „la rece", în artă acest lucru nu este posibil. Materialul din care se inspiră artistul „trebuie să pună în vibrație — prin calitățile sale concret-senzoriale — și afectivitatea artistului, pentru a o mișca apoi pe cea a consumatorului de artă" [29].

Esteticianul francez V. Basch susține pe bună dreptate că ecoul emotivității parcurge un drum lung și variat menținîndu-se de-a lungul întregii activități creatoare. Contactul cu motivul de inspirație declanșează și prima „zguduire sensibilă", care își are „sediul" psihofiziologic în scoarța cerebrală. Drept urmare, prin intermediul ei, excitantul creează plăcere sau disconfort psihic, provoacă o stare de suferință sau euforie care, deopotrivă, sînt stimulatoare în munca artistică. Aceste „expresii ale sensibilității" concură deci la susținerea efortului creator, făcîndu-se simțite într-o măsură mai mare sau mai mică în funcție de structura psihologică a individului și, corespunzător, contribuie și la găsirea celor mai fericite soluții în realizarea operei de artă.

Deși gama proceselor afective se află în mod virtual egal la dispoziția tuturor, reacțiile subiective (calitativ și cantitativ) sînt extrem de diferite. Două din acestea sînt evidențiate într-o parafrază a lui T. Vianu (după A. Thibaudet), care surprinde plastic aceste ipostaze. „Poate că deosebirea cea mai importantă între adevăratul artist și diletant, între creatorul de mari valori artistice și palidul lor imitator agreabil, este aceea dintre puterea afectului, care scormonește în sufletul celui dintîi și ușoara adiere care atinge superificial sufletul celui din urmă" [30].

Răspunzînd în lumina acestor date, la întrebarea : în cel fel influențează componenta afectivă procesul de creație (?), putem afirma că de la primul contact cu motivul sau ideea de la care se pornește, pînă la transpunerea completă a subiectului tratat, se declanșează o serie de stări emoționale, care pe de o parte se cristalizează într-o gamă de nuanțe sensibile în opera de artă, iar pe de altă parte constituie condiționarea psihologică stimulatoare a procesului de creație, fără de care plăsmuirea artistică nu are loc.

Afirmam într-un capitol precedent că motivația, afectivitatea și nu în ultimul rînd obsesia pe fondul căreia celelalte două prind consistență, reprezintă factorii psihici care, în prezența talentului, contribuie la direcționarea și concentrarea energetică a oricărei activități artistice.

Condiționarea afectivă a creației este, deci, în relație reciprocă cu cel puțin încă un factor intern, motivația (la care s-ar mai putea adăuga activitatea de cunoaștere și procesele voluntare). După cum se știe, *motivația reprezintă totalitatea mobilurilor interne* ale conduitei, înnăscute sau dobîndite, conștientizate sau nu, simple trebuințe fiziologice, materiale sau spirituale. Ea are un recunoscut rol de activizare și direcționare generală sau specifică a diferitelor demersuri, asigurînd nu declanșarea nemijlocită a unei reacții de răspuns, ci menținerea și stimularea unei acțiuni începute. Motivația se manifestă selectiv, fapt care explică alegerea sau refuzul unui anumit subiect sau teme de creație.

La persoanele angajate într-o activitate artistică, cu cît motivația este mai clară în realizarea scopului propus, cu atît mai mult efortul fizic și intelectual se va concentra pe direcția obiectivului principal. La aceasta se mai adaugă curiozitatea, ambiția și,

după unii autori, chiar orgoliul, care acționează ca o puternică forță mobilizatoare în privința acumulării de date, a stăpînirii competente a unei probleme sau domeniu, a cunoașterii în general. Eventualele succese obținute dublează încrederea în realizarea unor noi activități creatoare. Plăcerea de a afla se transformă în bucuria de a cunoaște, de a ști, care sînt tot atîtea imbolduri pentru noi înfăptuiri.

Motivația poate fi extrinsecă, determinată de îndemnuri familiare sau sociale etc., sau intrinsecă, izvorîtă dintr-o multitudine de factori subiectivi, ca : dorința de a investiga, cunoaște și realiza ceva deosebit, curiozitate, ambiție etc.

După A. Maslow, persistența motivației derivă din însăși existența aptitudinilor care nu pot rămîne în stare latentă, ci trebuie să se autoactualizeze. După el, aptitudinile sînt impulsuri care trebuie să se realizeze, să fie convertite, obiectivate în anumite lucrări specifice. Oamenii talentați trebuie să creeze, cei inteligenți să înfăptuiască și să rezolve probleme pe măsura potențialului lor, cei dotați fizic să-și consume forța musculară în complicate exerciții sportive sau într-un travaliu corespunzător [31].

Actualizarea se mai poate produce după R. Mey [32] și în momentul întîlnirii dintre creator și mediu. Intensitatea impactului determină gradul și valoarea operei artistice după principiul *Creativity is the encounter of the intensively conscious human being with the world,* („Creativitatea este întîlnirea dintre existența umană dotată cu o conștiință puternică și lumea sa"). Continuînd logica acestei aserțiuni, am putea spune că grandoarea operei lui P. Picasso derivă tocmai din această intensă întîlnire între el și mediul social, iar *Guernica* reprezintă un exemplu care poate fi asociat acestui punct de vedere.

Teoriile reducționiste își revendică un loc important în explicarea mobilurilor motivaționale. La baza lor se află psihanaliza lui S. Freud, mai exact mecanismul sublimării, care susține că toate realizările culturale rezultă din devierea energiei instinctuale a libidoului. Deși această ipoteză a fost confirmată experimental prin testul T.A.T. de către F. Pine care a dovedit că valoarea produsului este cu atît mai ridicată cu cît este mai mare conținutul instinctual al individului [33], *absolutizarea acestei explicații ca unic mobil al motivației este îndeobște o exagerare*, ca să nu spunem o greșeală, recunoscută astăzi în întreaga lume științifică [34].

Rememorînd în acest capitol principalii factori interni și externi care declanșează și întrețin combustia necesară creației, nu epuizăm în accepția noastră toate explicațiile posibile și reale, dacă nu vom descifra rolul pe care-l are obsesia în acest proces.

II. RAPORTUL OBSESIE—CREAȚIE ÎN GENERAL

II.1. Scurt istoric asupra conceptului de obsesie în literatura de specialitate

Conceptul de a cărui cristalizare istorică ne propunem să ne ocupăm s-a conturat relativ tîrziu, întrucît și disciplinele în sfera cărora intră termenul de obsesie s-au constituit științific numai în secolul al XIX-lea. Psihiatria, ca de altfel și psihologia n-au avut un statut propriu de funcționare în cîmpul cercetării sistematice decît atunci cînd o metodologie distinctă le-a permis o manifestare autonomă, desine stătătoare.

Din această cauză definirea obsesiei este de dată aproximativ recentă, cu toate că fenomenul circumscris în noțiunea respectivă a fost intuit încă din perioada Renașterii, iar după unii autori, într-o formă rudimentară, chiar de anumiți reprezentanți ai medicinei hipocratice (Aretaeus din Cappadocia — 50—110 (?) e.n.)

Dacă Johann Weyer din Brabant (1515—1588) doar semnalează implicațiile psihopatologice ale obsesiei, lui Felix Platter (1536—1614) îi revine meritul de a se fi preocupat și de a fi clasificat anumite cazuri, care din punct de vedere nosologic aparțin acestei manifestări mentale și de comportament.

În clasificările foarte frecvent utilizate în secolul al XVIII-lea după modelul botanic care cuprindea

clase, ordine, genuri și specii, tabloul clinic al unor boli mentale întocmit de Boissier Sauvages (1706—1767) includea și descrierea unui sindrom („folies irregulières") ce corespunde simptomatologiei obsesiei ideative, foarte bine prezentată, dar incomplet comentată cazuistic.

Un pas înainte, într-un anumit sens, îl face William Cullen (1709—1790), profesor la Universitatea din Edinburgh, care introduce termenul de nevropatie, pe care el însă nu l-a asociat cu cel de obsesie. Pentru prima dată el a fost utilizat împreună, „nevroza obsesivă", de Pierre Janet în anul 1898, după care îl preia Sigmund Freud în lucrările sale psihanalitice.

Termenul de obsesie ca unitate nosologică distinctă, neasociată, apare mai devreme după ce a circulat sub alte denumiri : monomanie instinctivă, delir afectiv (Jean Etienne Esquirol, 1835), reprezentare sau gîndire obsesivă etc.

În cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea noțiunea respectivă începe să fie folosită mai des în lucrările de specialitate și este greu de afirmat cui îi aparține paternitatea punerii în circulație a termenului. În anul 1866 J. Faieret lansează în literatura franceză cuvîntul obsesie pentru stări psihice care „asediază spiritul". Cu doi ani mai tîrziu (1868), W. Griesinger vorbește despre o reprezentare obsesivă dubitativă, care are un conținut psihotic apropiat obsesiei.

De acum înainte, noțiunea revine tot mai des în lucrările de psihiatrie în accepția autonomă sau asociată, dar cu înțelesuri și semnificații diferite. Trecînd peste o serie de amănunte care țin de evoluția și cristalizarea termenului, reținem opinia doctorului Dan Artur (căruia îi aparține și scurtul istoric

asupra obsesiei), că în acest caz, ca și în alte cazuri de patologie psihiatrică, modalitățile de exprimare științifică cît și de interpretare, țin de structura socio-culturală a unei perioade istorice [35].

De aici și dorința noastră de reevaluare a termenului, pe care vrem să-l analizăm și dintr-un alt punct de vedere, socio-cultural, respectiv din perspectiva antropologiei, psihologiei și a altor discipline care pot concura la clarificarea unei probleme de trăire și experiență umană, ce nu se lasă ușor descifrată cu „ochiul liber", cu atît mai mult în sfera relației creație-obsesie pe care dorim s-o punem în evidență. Dincolo de atribuirea unei singure semnificații, pur metaforice, la care se opresc anumiți teoreticieni (potențiali și virtuali) ai acestui binom, dorim să valorificăm informații mai vechi și mai noi alături de unele puncte de vedere personale ce vor permite — sperăm — relevarea unui nou aspect al acestui fenomen psihic. Culturologic vorbind, cunoștințele acumulate de diferite discipline de graniță favorizează, ca să-l parafrazăm pe doctorul Dan Artur, noi modalități de exprimare științifică cît și de interpretare, nu numai în domeniul psihiatriei, ci și în cel al psihologiei care, în drumul său dramatic spre constituirea unui statut propriu a recurs întotdeauna la ultimele cuceriri ale științei.

Este însă locul să menționăm că pînă în momentul de față accepția cea mai frecventă atribuită obsesiei este cea psihiatrică, cea psihologică fiind relativ rar întrebuințată, deși așa cum arată M. Lăzărescu și V. Pavelcu la noi, A. Storr, R. Huyghe, I. S. Vigotski în literatura străină de specialitate, fenomenul poate fi circumscris și în normalitate. Îl vom urmări în ambele ipostaze, așa cum îl surprinde din unghiuri diferite de vedere, psihiatria, psihologia, antropo-

logia, teoria și psihologia artei etc., atît cît este necesar pentru delimitarea acestei noțiuni în cadrul temei propuse de noi.

II.2. Locul și rolul unei noi dimensiuni favorizante în creație

Din analiza atentă a fenomenelor și proceselor psihologice rezultă că motivul declanșator nu-și încheie existența sa (să zicem ca o scînteie), o dată cu începerea zbuciumului creator, ci se instalează pe cît de confortabil pe atît de insistent în conștiința artistului, devenind factorul psihic dominant. O sugestie cromatică sau sonoră, izbînda unei vieți sau destinul tragic al unui om, neastîmpărul și dorința de a realiza un nou limbaj artistic etc., sînt susceptibile să ocupe un loc primordial în cîmpul unor preocupări creatoare. De asemenea, o observație aparent simplă a unui artist sau om de știință poate polariza, subordona sau anula toate preocupările de pînă atunci, devenind centrul întregii vieți psihice. Opiniile enunțate sporadic în acest sens în studii generale despre creație nu converg spre aceleași concluzii. Să urmărim cîteva puncte de vedere pe această temă.

V. E. Mașek, preluînd ideea lui H. Read despre întîietatea imaginii sau a cuvîntului, conform căreia primele încercări atestate ale omului de a determina realitatea sînt cele picturale, comentează acest aspect în felul următor. Omul primitiv, pentru a supraviețui, trebuie să vîneze animale puternice și sălbatice. Aceste fiare l-au obsedat permanent pentru că s-au imprimat în creierul lui sub impulsul unor intense emoții, după care a simțit nevoia să le reproducă

pe pereții peșterilor [36]. Dacă asemenea imagini defulate erau începutul primelor semne ale unor reacții artistice, ca expresie a nevoilor de comunicare a omului primitiv, înseamnă că obsesia a stat la baza celor mai îndepărtate manifestări de reprezentare transfigurată a realității.

Într-un alt comentariu teoretic, I. Toboșaru consideră că ideea care l-a frămîntat pe artist, care îl domină și îl stăpînește, cu alte cuvinte îl obsedează, solicită pentru rezolvare o documentare adecvată [37], ceea ce corespunde după unii autori primei etape a muncii de creație.

„Artistul — scrie L. Rusu — este ca un obsedat, în continuă muncă interioară prin care conținutul haotic interior este elaborat și cristalizat în «inspirații geniale». Spunem «ca un obsedat» și termenul nu este exagerat, o spunem fără intenția de a contraria pe cei cărora le repugnă orice comparație între artă și patologie ; dar anumite aspecte ale cazurilor patologice nu sînt nici cum dezonorante". Activitatea artistului — continuă L. Rusu — nu este în afara caracteristicilor obsesive și pentru a-și susține punctul de vedere îl citează pe P. Janet care afirmă : „Obsedații sînt oameni care muncesc (...) care au o activitate cerebrală intensă ; această muncă este mai ales morală, interioară ; ea se prezintă sub formă psihologică". Un asemenea individ remarcă psihologul francez, susține că : „nu pot face altfel, sînt obligat să fac acest lucru, este în mine o constrîngere care mă obligă să-l fac" [38].

Realitatea ne ajută să înțelegem că stabilirea locului pe care se situează obsesia în cadrul procesului de creație este o chestiune, așa cum vom vedea, controversată. Este greu să delimitezi de exemplu, inspirația de obsesie. Nu știm dacă persistența unor gînduri provoacă iluminare (inspirația), sau aceasta

din urmă contribuie la instalarea persistentă a unor preocupări pînă la rezolvarea lor deplină.

Discutînd despre procesul artistic, G. Călinescu arată că talentul este condiția sine qua non în creație, după care este posibilă gestația ce se supune legii cauzalității ca și sarcina uterină. „Pornind de la viață" — scria el — „artistul e într-o continuă tensiune, e obsedat de subiectul lui, în conștient și foarte adesea și în subconștient" [39].

Pentru unii teoreticieni, locul obsesiei nu trebuie căutat nici înaintea nici între etapele procesului creator. Aceștia consideră că în anumite cazuri opera unui scriitor izvorăște dintr-o *idee unică* capabilă să persiste o viață întreagă. Aceasta are un caracter permanent nu numai în ceea ce privește persuasiunea ideii, ci și a muncii care reprezintă efortul de materializare a gîndului. De obsesia muncii, artistul nu poate scăpa decît reluînd munca.

Un alt punct de vedere este emis de E. Landau [40], care consideră că obsesia intervine nu înainte sau în timpul creației, ci ulterior. Autorul unei lucrări artistice ajunge după scurt timp să fie obsedat de aceasta, așa cum Pigmalion a devenit, sub raport afectiv, sclavul frumoasei sale sculpturi, sau Galateea înrobită pe viață de chipeșul păstor Acis.

Dintr-un unghi diferit vede și R. Huyghe locul și rolul adînc stăruitor al unei idei în procesul de realizare artistică. Referindu-se la activitatea pictorului Delacroix, autorul menționat deslușește în acest caz particular (cu tentă de generalizare) cum, „...prin propria-i creație, prin linia ce se degajă din ea (...), aceasta îi limpezește o traiectorie care nu are în el decît posibilitate confuză, obsesie nedeterminată" [41], ceea ce înseamnă că gîndurile ce persistă cu obstinație în mintea unui artist sînt neconturate la în-

ceput, dar se clarifică în timpul demersului și zbuciumului creator.

Făcînd acest tur de orizont asupra cîtorva opinii privind momentul apariției și instalării obsesiei în desfășurarea procesului creator, întrebarea nu și-a pierdut valabilitatea datorită prea multor și diverselor răspunsuri date.

Noi considerăm că *sursa și momentul trebuie căutate în legătura nemijlocită cu lumea înconjurătoare, ce se realizează prin intermediul percepțiilor.* Unele din ele produc impresii, un ecou afectiv deosebit în sufletul creatorului. Reacția variază în funcție de natura fenomenului, dar și de „solul" pe care cade sau, mai precis, de sensibilitatea și forța reproductiv creatoare a celui ce recepționează informația declanșatoare.

Ideea sau sentimentul care se va selecta cu cea mai mare putere de dominare se va „lipi" de conștiința artistului, dezvoltîndu-se și stăpînind întreaga viață psihică. Spre acest nucleu vor gravita majoritatea fenomenelor sufletești raționale și afective. Ideea polarizatoare va deveni, în condițiile date, o adevărată forță acaparatoare ce va furniza spiritului creator informațiile necesare. Obsesia concentrează totul, potențînd și dinamizînd spiritul în direcția realizării țelului propus. Odată instalată, aceasta va exercita un rol de control și de întărire a tuturor structurilor psihice (afectivitatea, motivația, voința, cunoașterea etc.), care vor acționa convergent pe direcția efortului principal.

Modul în care se manifestă în anumite limite normale și dincolo de acestea va rezulta din următoarele „radiografii", ce vor surprinde psihologia și patologia fenomenologică a obsesiei. În acest fel obsesia, ca dimensiune pe nedrept ignorată a crea-

ţiei, îşi va ocupa în teoria şi psihologia artei locul pe care-l revendică prin forţa lucrurilor şi a argumentelor ce se impun.

II.3. Psihologia dominantei sau de la supoziţie la certitudine

În timp ce manualele şi tratatele de psihologie ocolesc sau ignoră problematica fenomenologică a obsesiei, lăsînd-o exclusiv pe seama lucrărilor şi cursurilor de psihiatrie, dicţionarele lingvistice, enciclopedice şi de specialitate oferă variante din care, de regulă, se desprind cam aceleaşi sensuri.

Dicţionarul limbii române literare contemporane (1957), *Dicţionarul limbii române moderne* (1958), *Micul dicţionar al limbii române* (1974) etc. aplicînd principiul vaselor comunicante, emit definiţia obsesiei reţinînd cu predilecţie două aspecte : a) preocupare chinuitoare, frămîntare neîncetată provocată de o imagine sau idee care te urmăreşte stăruitor, anormal ; b) tulburare a sistemului nervos care se manifestă prin manii, idei fixe, frică [42].

Lexicoanele de specialitate oferă o paletă mai largă de nuanţe şi explicaţii din care reţinem, pe lîngă semnificaţia de bază, faptul că obsesia se instalează „împotriva voinţei subiectului şi a funcţiilor critice individuale", deşi acesta „conştientizează anormalitatea", dar în loc s-o elimine, ea devine parazitară, exprimînd un simptom nevrotic (psihastenie) [43]. Se disting în acest sens *obsesii intelectuale* (conştiinţa bolnavului este invadată de o idee ce nu poate fi prinsă), *impulsive* (porniri contrare individului) şi *inhibitorii* (provocate de frica de diferite obiecte sau activităţi) [44].

Indiferent de natura lor, imaginile sau ideile obsesive sînt asemănătoare unor celule vii, care tind să trăiască pe cheltuiala mediului înconjurător, se instalează, se dezvoltă și invadează totul, asediind întreaga conștiință [45].

Deși simptomatologia stărilor paranormale este mult mai bogată și mai diversă, nu o vom aborda aici, întrucît psihopatologiei obsesive îi vom acorda un spațiu suplimentar.

Rezultă că dicționarele lingvistice și cele psihologice reținînsp special anormalitatea obsesiei, tenta ei nevrotică.

Opinia noastră, deja exprimată, este aceea că anumite obsesii ideatice sau afective, deși stăruie permanent în conștiința unui creator, se pot încadra în normalitate, avînd atît un rol productiv, cît și unul constructiv. În afara unor observații directe, scrieri memorialistice și fapte pe care le considerăm concludente, ne bazăm punctul de vedere și pe unele considerente științifice. Acestea din urmă pun în evidență structura funcțională a sistemului nervos, substratul material al psihicului uman.

Pornind de la aspecte și reacții din domeniul fiziologiei nervoase, Uhtomski (elev al lui Vedenski și coleg al lui Pavlov) dezvoltă principiul *dominantei* între anii 1921—1936. Acesta poate fi rezumat astfel : „un centru nervos în stare de activitate, atrage spre sine excitațiile laterale, inhibînd în același timp alți centri". Semantic, cuvîntul „dominare" înseamnă în acest caz, stabilirea unor relații ierarhice între centrii nervoși, de subordonare.

Descoperirea îi aparține lui Vedenski (1904), care ulterior a fost dezvoltată de Uhtomski, după ce în prealabil asistase la mai multe experiențe în laboratoarele profesorului său în anii 1904 și 1911. Prelucrarea rezultatelor aveau să-l conducă la elaborarea

normelor sale 11 ani mai tîrziu și respectiv 18 de la apariția ideii. Generalizările științifice referitoare la principiul dominantei au rezultat indirect din observațiile făcute în timpul unor experiențe privind studiul reacțiilor motorii la animale.

Dacă în timpul declanșării mecanismului de ingurgitare, unui cîine i se aplică o excitare electrică a centrilor motori cerebrali ai extremităților, nu urmează mișcarea acestora, ci accelerarea actului de înghițire. S-a constatat deci că excitațiile care nu se află în legătură directă cu travaliul fiziologic în curs, în loc să determine reacții corespunzătoare, sînt subordonați centrilor nervoși în activitate, grăbindu-le travaliul și inhibîndu-i temporar pe cei stimulați electric, pînă la stingerea celor dinainte. Rezultă că dominanta este un focar de excitație spre care gravitează toate impulsurile nervoase intero și exteroceptive, blocînd reacțiile pe care acestea din urmă ar fi trebuit să le provoace.

Dintre multele caracteristici ale dominantei, una ne interesează în mod deosebit : *inertia*, adică tendința ei de a se menține după ce s-a instalat, dar și de ștergere (lichidare) a sa prin accelerarea procesului de satisfacere, atunci cînd este trăită, consumată. „Hegemonia dominantei, scrie V. Pavelcu, este perseverentă chiar în lipsa excitantului inițial. Cu cît participă mai multe elemente la o constelație, cu atît dominanta este mai puternică, mai tiranică, mai obsesivă."

În anumite cazuri, exaltarea acesteia crește odată cu slăbirea excitantului. Efectul rezultat într-o asemenea situație este legat tot de inerția dominantei. El se constată în fenomenele de efort, în cazul atenției, ca și în alte situații de concentrare psihică. Se poate observa că efortul este în corelație cu inerția, ca în mecanică. Orice om vorbește despre ceea ce-l

doare. Originea obsesiilor trebuie căutată aici. Uhtomski amintește în acest sens proverbul german : „Der Teufel sprich immer von seinem Schwanze" (Dracul vorbește mereu de coada sa).

Deși pornește de la observații și constatări ale unor reacții de natură neuro-fiziologică, Uhtomski nu rămîne în cazul dominantei numai la acest nivel de explicații. În publicațiile sale, începînd cu anul 1923, autorul amintit extinde acest principiu și asupra domeniului psihologiei, în diferite sfere ale vieții spirituale : voință, creație, muncă intelectuală, conduită etc.

Alți autori au preluat ideea și au studiat-o ca mod de manifestare în domeniul psihologiei : L. L. Vasiliev *Munca și dominanta* (1926), *Principiul dominantei în psihologie* (1950), L. S. Vîgotski, *Problema reacțiilor dominante* etc.

La noi în țară, V. Pavelcu făcea cunoscute încă din 1937 cercetările lui Leontiev și Luria privind unele aspecte ale dominantei în domeniul relațiilor afective.

Deși în accepția lui inițială principiul dominantei face trimitere la resorturi de natură neuro-fiziologizante, el nu poate să nu atragă atenția asupra modului în care a fost adaptat problematicii privind creația în domeniul artei, precum și în alte sectoare de activitate. Dacă lărgim sfera explicațiilor la nivel psihofiziologic înțelegem și mai bine mecanismul psihologic al creației și rolul obsesiei în acest proces.

Orice scriitor, artist, om de știință, preocupat intens de realizarea unui roman, a unei simfonii sau invenții etc., are în unele zone ale scoarței și masei cerebrale, anumite centre sensibilizate spre care vor gravita cele mai slabe excitații, cele mai neînsemnate idei, căpătînd semnificații diferențiate, se-

lecționarea fiind în funcție de profilul și structura constelației în care persistă o anumită obsesie. Dintr-o mulțime de impresii entropice, aparent neadecvate și inutile, forța magnetică a dominantei atrage toate elementele necesare care pot concura prin efort și talent artistic la plăsmuirea unor lucrări literare, plastice, cinematografice etc [46].

În concordanță cu mecanismul dominantei, toate celelalte preocupări și griji ale artistului sînt anulate prin inhibiție. Creatorul „plonjează" în propriul său eu, ignorînd exteriorul. De aici și indiferența explicabilă a artistului sau omului de știință pentru cele din jur. Cu cît este mai obsedat și concentrat pe o problemă, cu atît apare mai absent și distant în manifestările cotidiene. De altfel, viața atîtor scriitori și savanți prezintă în acest sens întîmplări edificatoare prin substratul lor psihologic.

Uhtomski considera că dominanta poate fi dominată înainte de a deveni tiranică, am putea spune azi nevrotica, patologică, dar nu oferă soluții. Odată instalată ea își va urma cursul său determinant spre stingere, iar în anumite situații spre anormal, psihastenie sau nevroză.

În cazul creației, dominanta se descarcă prin realizarea unor opere artistice. Obsesia unui sculptor dispare treptat împreună cu îndepărtatea straturilor care vor pune în evidență din blocul amorf de marmură, statuia.

Deși principiul dominantei este dedus inițial empiric, ca și legea gravitației universale, fără să se poată explica teoretic toate aspectele legate de fenomenologia acestuia, unele aspecte fiind susceptibile de completări și chiar de noi explicații, el oferă o pistă reală de explorare psihologică a obsesiei în cadrul mai larg și complex al creației ca proces. Scadentă în acest context rămîne și stabilirea dife-

renței specifice între o preocupare insistentă și obsesia unei preocupări care, dintr-o anumită perspectivă pot apărea identice, sinonime ca sens. Opinia noastră este aceea că prima este un act de voință dirijată, cu o dinamică ce ține de o motivație conștientă, în timp ce obsesia stăruie fără întrerupere în psihicul uman, avînd imbolduri permanente care-și au „sediul" în adîncurile psihismului individual. În timp ce la o anumită preocupare poți renunța, de o obsesie nu poți scăpa, cu toate că ea acționează în sfera controlată a conștiinței. Ea are rădăcini ce coboară în zonele profunde ale psihismului uman, de unde se manifestă prin mecanisme psihologice încă insuficient cunoscute. Știm doar că dispariția ei se realizează în procesul creației în circumstanțele pe care le-am amintit. Viața și moartea unei obsesii este un proces complex, cu o geneză pe care ne propunem s-o descifrăm.

După această introducere în psihologia obsesiei, care emană din principiul dominantei lui Uhtomski, se mai impun anumite precizări referitoare la caracterul constructiv și benefic al acesteia în procesul creației.

Deosebirea dintre cele două manifestări ale obsesiei — cea psihotică și cea care se consumă în limitele normalității, este aceea că ultima nu acționează negativ perturbant și inhibitiv, ea se metabolizează în conștiința omului, ca orice fenomen psihologic. Aceasta, fie că se „topește" în fondul mnezic al individului rămînînd ca o simplă informație, fie că persistă cu tenacitate în conștiința celui în cauză, stimulînd și activizînd potențialul lui creator.

Grefarea obsesivă în psihicul unui creator, înseamnă menținerea permanentă a unui gînd sau a unei preocupări fundamentale, care se stabilizează

datorită unei cauze ce declanșează o stare de spirit care se reactivează atît prin prezența ei îndelungată, sau prin asociații ce provoacă răspunsuri congruente la stimulul inițial.

Starea tensionată specifică procesului creator se menține la un nivel relativ constant, datorită inerției obsesive, care potențează mobilul creator în jurul ideii nucleu, a ideii dominante ce va subordona — așa cum am mai arătat — întreaga activitate intelectuală a artistului prins într-un asemenea proces psihic.

Convertirea ideii dominante într-o operă artistică, în fapt obiectivarea conținutului sau substanței obsesive, într-o lucrare anume, înseamnă și „epurarea" psihicului uman de efectele latente sau active ale stării tensionale mai sus prezentate.

Avertizăm însă că o generalizare a acestui mod de a explica una din relațiile virtuale și intime ale creației, ar fi o interpretare eronată, în neconcordanța flagrantă cu realitatea, cu experiența umană constatată de noi în cursul prezentei încercări de a descifra această nouă dimensiune, mai puțin cunoscută sub aspectul ei teoretic.

II.4. Specificitatea psihopatologică a obsesiei în accepția clasică a conceptului

Din perspectivă psihiatrică se subliniază fără echivoc caracterul patologic al obsesiei, fiind definită ca tulburare complexă ideo-afectivă cu perturbații ce se răsfrîng asupra întregului psihism uman inclusiv, deci, și asupra capacităților creatoare.

Etimologic, noțiunea vine din latinescul „obsidare" care înseamnă a asedia. Asediul și apoi invazia este

determinată de o idee susținută de regulă pe un fond afectiv care se va extinde pe întreg cîmpul conștiinței bolnave.

Literatura de specialitate prezintă numeroase forme ale actului obsesiv, care se manifestă prin nevoia de a calcula, de a repeta un gest (tic nervos), de a așeza lucrurile în același loc și în mod simetric, prin ideea fixă de a merge numai pe mijlocul drumului, prin compulsii diverse (tendințe, intenții mai mult sau mai puțin violente, care sînt cenzurate înainte de a se trece la act) etc.

Obsedatul nu are certitudinea terminării acțiunilor sale și de aceea revine și controlează. El trăiește într-o permanentă stare de îndoială și din această cauză are o atitudine veșnic interogatoare.

Drama tipului obsesiv se înscrie pe fondul unei depersonalizări și derealizări ce afectează integral sau parțial psihicul. De reținut că cel în cauză nu se desolidarizează de trăirile sale obsesive, deși îl chinuiesc, sădindu-i în suflet nesiguranță, îndoieli, frămîntări, gînduri inutile etc. El le conștientizează ca pe ceva străin, neaparținînd propriului său eu.[47] Acest lucru nu înseamnă că bolnavul nu-și dă seama de caracterul psihopatologic al trăirilor sale, dar încercarea de a se debarasa se va izbi de o totală neputință abulică, caracteristică acestor nevrotici.

Tabloul clinic psihopatologic al obsesiei este destul de complex și din această cauză clasificarea este dificilă, el diferă de la un autor la altul. Cu un efort de sinteză, pot fi trecute în revistă principalele forme de manifestare ale obsesiei, care cel mai adesea apar în stări reactive, psihopatii, nevroze, schizofrenii, combinîndu-se frecvent cu fobiile. Categorisind principalele caracteristici ale diferitelor tipuri obsesive, acestea pot fi grupate astfel. *Aritmo-*

mania, sau nevoia obsesivă de a număra, calcula sau corela cifre ; *Hidromania*, atracție deosebită pentru mediul acvatic, dar și preocupare intensă pentru dezbaterea detaliilor care decurg din impulsiunea de a se arunca în apă ; *Hipnomania*, un fel de obsesie a somnului și a funcțiilor sale (Marchais) ; *Mania compensării*, tendință de a aranja totul strict simetric (P. Janet) ; *Obsesia acțiunii*, caracterizată prin repetarea chinuitoare a unei activități de care, cel care o execută este în mare parte convins că este absurdă ; *Obsesia prin contrast*, sau evocarea imagistică tulburătoare și neplăcută a unor înfățișări obscene în împrejurări grave sau triste ; *Obsesia fobică*, manifestată prin dezgust și teamă față de obiecte sau animale ; *Obsesia ideatică*, reprezentată prin gînduri, întrebări și reflecții inutile, sterile, care persistă prin reluări ce duc la supliciu ; *Obsesia impulsivă*, pornire agresivă pe care subiectul nu o va înfăptui niciodată ; *Obsesia halucinantă*, care are de regulă un corespondent oniric, vizual, (H. Ey) ; *Onomatomania*, obsesie legată de numele persoanelor cunoscute, văzute sau auzite, cu tendința de a le repeta, de a și le aminti sau pronunța cu anumite semnificații (Charcot) ; *Scrupulul obsedant*, un mod pedant de a te îmbrăca, de a face ordine, de a menține igiena, precum și alte acțiuni legate de practicile impuse de viață [48].

Afirmam mai înainte că obsesiile se combină adesea cu fobiile dînd naștere la ceea ce psihiatrii numesc sindrom obsesivo-fobic. Unii clinicieni din acest domeniu consideră că simptome obsesive și fobice, separate sau simultane, pot fi surprinse în situații normale și paranormale [49]. O recunoaștere deci a specialiștilor că obsesia poate fi întîlnită și în limitele normalității.

Clasificînd fobiile, lucrările de specialitate disting *altofobia* sau teama de înălțimi, *aerofobia* sau frica față de curenții de aer, *brontofobia*, spaima de tunet, *ilofobia*, teama de otravă, *nosofobia* sau obsesia permanentă față de boli și îmbolnăviri, *fobia de atingere* („délire de toucher") sau repulsia de contact cu diferite obiecte considerate malefice [50].

Specialiștii apreciază că aceste stări (trăiri) obsesive sau obsesivofobice influențează negativ expansiunea creatoare și limitează temporar (pe durata crizelor acute) libertatea psihică a persoanei, contribuind la înhibarea potențialului intelectual și la blocarea aptitudinilor, a talentului și a geniului uman. Opiniile nu sînt totuși unanime în această privință. Anumite cazuri cunoscute din lumea artei și literaturii, precum și unele considerații teoretice, par a le contrazice. Din acest motiv s-a născut necesitatea abordării unei problematici prin care să se răspundă măcar parțial la unele din afirmațiile de mai sus.

II.5. Munca de creație este compatibilă cu anumite trăiri psihotice ?

Considerațiile teoretice consemnate ne dau posibilitatea să afirmăm că obsesiile psihopatologice, în raport cu cele obișnuite, afectează conținutul intropsihic al personalității, cu atît mai mult cu cît acestea sînt grefate pe un fond nevrotic sau psihotic anume.

Dacă aceasta este regula, nu puține vor fi opiniile, controversele și ipotezele de lucru ale unor specialiști care s-au aplecat asupra raportului normalitate-patologie în creația artistică.

Asupra acestei relații s-a aplecat cu o deosebită acribie și competență L. Rusu în amintita lucrare de

doctorat, *Eseu despre creația artistică*, susținută în 1936, relație căreia îi consacră un capitol întreg, intitulat *Echilibrul creator*.

Lăsînd deschisă posibilitatea celor interesați de a apela la sursa mai înainte consemnată pentru a urmări confruntarea de idei și argumente asupra acestei controversate teme, noi ne vom concentra atenția numai asupra felului în care autorul a rezolvat din perspectiva unei corecte interpretări a bogatei informații științifice, raportul dialectic dintre normal și patologic în sfera creației.

Reducînd la esență punctul său de vedere, reținem că pentru L. Rusu, sănătatea psihică înseamnă echilibru, dar și calm inactiv, în timp ce patologia este sinonimă cu dezechilibrul ce poate fi întîlnit atît în cazul geniului creator, cît și al alienatului mental. Dezechilibrul este momentul comun ce declanșează atît procesul creației (în limitele normalității), cît și fenomenele psihopatologice. Desfășurările ulterioare ale acestor două ipostaze au evoluții diferite ; în cazul artistului, starea de dezechilibru, agitație și *neastîmpăr, mobilizează și stimulează forțele creatoare*, echilibrîndu-se odată cu realizarea operei ce are ca efect instalarea ordinii și echilibrului în conflictele sale specifice, în timp ce dementul nu este capabil să învingă entropia sa sufletească [51].

Iată deci cum trebuie înțeleasă trimiterea anterioară a aceluiași autor, care referindu-se la obsesia unor artiști, arăta că nu trebuie să ne contrarieze raportul dintre artă și patologie, iar anumite aspecte ale cazurilor psihopatologice, nu sînt nicidecum dezonorante.

A. Storr, descriind caracteristicile tipului obsesiv susceptibil și temător față de evenimentele viitoare, subliniază că persoanele care fac parte din această categorie rămîn indiferente față de tot ce se petrece

hic et nunc. La un spectacol, obsesivul nu participă afectiv la desfășurarea acțiunii dramatice, ci este preocupat de griji mărunte legate de luarea hainelor de la garderobă, de mersul trenurilor, de gîndul întoarcerii acasă. O altă caracteristică a obsesivilor este lipsa de dinamism, inerția fiind compensată însă de persistența și preciziunea lucrărilor luate sau primite pentru rezolvare.

În planul creației, caracterul obsesiv (meticulos, exact, insistent) este în multe cazuri productiv. Numeroase exemple pun în evidență această relație. Personalități de renume universal din domeniul literaturii și muzicii ca Dickens, Swift, Ibsen, Stravinski, Rossini, Wagner, Beethoven etc., purtătoare ale acestei caracteristici, confirmă compatibilitatea raportului amintit, în ciuda faptului că tipul obsesiv este structural mai rigid, controlat și inhibat. Prin antiteză, se asociază de regulă creația cu spontaneitatea, cu libertatea și nu cu prejudecățile și inerția. Cu toate acestea, meticulozitatea nu contrazice posibilitatea de a crea ireprosabil. Se spune despre Ibsen că era insistent și migălos în menținerea ordinii și curățeniei, iar lucrările sale le rescria de nenumărate ori pînă a le prezenta editurii într-o transcriere de mare acuratețe grafică [52].

Această contradicție între caracterul obsesiv și creație, nu este ireconciliabilă atîta timp cît personalitatea respectivă se încadrează în limitele normalității. Lucrurile se complică însă în cazurile psihopatologice întrucît, așa cum afirmam la începutul prezentului capitol, se modifică conținutul intropsihic al individului ce va influența negativ factorii psihici determinanți în susținerea procesului creator. După cum se știe, flexibilitatea în gîndire, ca și în procesul de creație, presupune modificarea rapidă și

cu ușurință a atitudinii mentale sau a conduitei în situații noi : ea este opusă rigidității și inerției. M. Carl, pornind de la aceste considerații și de la observații clinice, subliniază că flexibilitatea, creșterea ei, este incompatibilă cu genul de comportament obsesivofobic [53], adică cu existența unor manifestări nevrotice perturbatorii de tip obsesiv.

Un alt aspect controversat al problemei în discuție îl reprezintă creația în condițiile confirmate ale unor boli mentale. Literatura de specialitate, memorialistică și comentată, consemnează numele multor autori de mare renume internațional care, în ciuda unor maladii psihice severe, dacă nu chiar grave, au realizat o operă nemuritoare. În această categorie a geniilor bolnave intră Baudelaire, Byron, Chateaubriand, Grillparzer, Mallarmé, Flaubert, Dostoievski, Ruskin, Nietszche, Rousseau, Strindberg, Proust, O'Neill, D. Thomas, Hölderlin, Lenau, Tasso, Eminescu, Maupassant, E. Th. Hoffmann, Kleist, Gogol, Schumann, Berlioz, Musset, Rossini, Wagner, Cézanne, Van Gogh, Utrillo, Modigliani, Galton, Newton, R. Mayer și lista ar mai putea continua.

În mod normal, se porneste de la ideea conform căreia capacitatea artistică trebuie să fie și este o funcțiune naturală de excepție. Sînt genii ca Leonardo da Vinci, Michelangelo, Berini, Goethe, Hugo, Verdi, B. Shaw ș.a., care s-au bucurat de o sănătate robustă, mai puțin întîlnită la oamenii de aceeași capacitate spirituală.

În schimb, așa cum rezultă din datele anterioare, numeroase sînt cazurile celor care au suferit de pe urma unor boli psihice, la care am mai putea adăuga pe cei dispăruți timpuriu din cauza unor maladii de ordin somatic, în special de tuberculoză : Rafael, Watteau, Schiller, Chopin, Musset, M. Bartholdy [54].

Acestea contrazic sau completează condiția normalității în creație ?

Dacă Strindberg își controla deliberat stările sale psihice în folosul scrisului („Scriu mai bine cînd am stări halucinante") și a dovedit-o (între 1894—1896, în timpul celei mai acute crize mentale, și-a scris autobiografia, iar în următorii șapte ani, 17 piese de teatru), Rossini în perioada stărilor acut depresive (1854—1855) declara prietenilor că numai din lașitate nu se sinucide, ceea ce însă a încercat să facă Schumann la Reno, datorită unor cauze de natură psihopatică [55].

În pofida unei simptomatologii psihotice clare, se confirmă că numeroase capodopere au fost realizate la debutul, în timpul sau într-o perioadă de remisiune a unei boli mentale [56], sub efectul terifiant al opiului, cum este cazul lui Baudelaire, Coleridge, Quincey, ori al băuturilor alcoolice, așa cum se întîmpla cu Verlaine și Ed. Poe.

După Kretschmer și Lange—Eichbaum, factorii psihopatici sînt stimulatori pentru activitatea creatoare. Kretschmer consideră că elementul psihotic este indispensabil personalității complexe denumită geniu, iar Lange—Eichbaum susțin că bolnavul mental este mai sensibil, excitabil, dizarmonic în viața afectivă, iar în activitatea creatoare avid și orientat spre noutate, are fantezia bogată și este înclinat spre reverie. Autorii din urmă citați mai afirmă că în cazul psihozelor reale nu există nici o suprapunere între procesul de creație propriu-zis și crize. Exemplele cunoscute demonstrează că realizarea unor opere importante s-a înfăptuit înaintea declanșării unor psihoze, cum s-a întîmplat în cazul lui Stendhal, Kant, Copernic, Faraday, Liné, Helmholtz ș.a.

Un alt grup de cercetători, N. May, A. H. Maslow, O. R. Rogers înclină mai curînd să considere că forța

creatoare este invers proporțională cu prezența unor boli mentale, iar McKinnon nu vede nici o relație directă între creație și factorii nevrotici [57].

La noi în țară, alături de L. Rusu, și cercetătorul C. Enăchescu și-a consacrat o parte din munca sa științifică raportului artă—patologie, respectiv activității patoplastice, producție complexă și aberantă a vieții psihice în stare de alienare mentală. Concluziile sînt interesante dacă le situăm la nivelul unei activități de exprimare grafică medie, fără a suprasolicita termenul de creație și activitate artistică. Subliniem acest lucru întrucît în sfera experimentului clinic realizat nu au fost printre subiecții-pacienți pictori profesioniști psihotici, ci persoane care prin forța împrejurărilor, impusă de starea lor de sănătate, participă la un experiment de natură artistică pentru care subiecții nu probează prin rezultatele lor că posedă aptitudinile complexe specifice, sau talentul ce-ar justifica utilizarea conceptului de creație. Participanții la acest experiment sînt oameni obișnuiți, care din stadiul lor de „foști normali" nu vin cu o zestre care să motiveze în vreun fel utilizarea termenului de activitate artistică propriu-zisă.

„Arta" de care vorbește C. Enăchescu este într-adevăr un avertizor și un barometru indicator asupra apariției bolii, avînd aceleași funcții ca și experimentul patografic. Manifestările artistice practicate în acest context, poate ar fi mai bine zis de exprimare grafică a unor neliniști sufletești, pot fi și un semnal de alarmă, întrucît este cunoscut faptul că primele indicii ale transformărilor morbide ale personalității nu apar în comportament, ci în procesul concret al comunicării plastice. În același mod, ameliorarea procesului morbid va putea fi detectată precoce în lucrările realizate înaintea remisiunii clinice [58].

Din larga paletă de opinii exprimate, adesea contradictorii, rezultă că talentul și geniul cu potențialul lor creator sînt funcții naturale, supuse determinismului psihologic, care nu de puține ori includ devieri de la regulă. Însăși creația, ca atribut al aptitudinilor complexe și specifice, reprezintă o manifestare de excepție în raport cu posibilitățile umane obișnuite. Uneori talentul și geniul coexistă sau se întrepătrund cu un conținut psihopatologic, fără ca produsul creației să fie vizibil afectat sub raport axiologic. Aderențele și devierile patoideatice și patoestetice sînt sesizabile în opțiunea tematică și expresia artistică. Se pune și s-a mai pus problema dacă anumite expresii avangardiste, decretate ca modele artistice, nu sînt rezultatul unor reacții psihotice obiectivate care, luate ca exemple, se generalizează devenind școală. Susceptibil de un asemenea diagnostic este suprarealismul și într-o anumită măsura abstracționismul și onirismul, mai exact, anumiți exponenți ai acestor curente.

Din această incursiune rezultă că procesul creator se desfășoară nu numai în normalitate, iar obsesia care pentru unii reprezintă un element de tulburare ideo-afectivă, pentru alții constituie un dat stimulator al activității. Un motiv în plus pentru a nu se încerca generalizări. Dacă în medicina somatică nu se mai operează cu termenul de boală, ci de bolnav, cu atît mai mult în psihiatrie sau psihologie, subiecții nu se pot încadra în tabele sau categorii, ci în cazuri, care numai din anumite puncte de vedere se aseamănă. Din aceste considerente rezultă și necesitatea ca analizele să fie făcute din perspectiva mai multor concepții și a unei metodologii complexe, interdisciplinare.

II.6. „Mecanismele" psihismului uman și creația artistică în accepție freudiană

Analizînd structura și substanța unei opere literar-artistice, putem descifra natura obsesiei, ideile care au propulsat-o, intențiile estetice, substratul emoțional, personalitatea autorului, spiritul și cultura epocii. Psihanaliștii caută să descifreze, dincolo de imaginile exprimate, resorturile ascunse, impulsurile inițiale și fundamentale care nu cad sub controlul direct al conștiinței.

Întrucît în zonele adînci și obscure ale spiritului uman se petrec fenomene extrem de importante, psihologia freudiană și-a propus să le studieze după urme și efecte ricoșate, așa cum rezultă din asociațiile spontane care apar în timpul procesului de creație în afara controlului conștiinței organizate.

După cum este cunoscut, știința nu cercetează și studiază numai fenomenele și procesele percepute în mod nemijlocit. În astronomie a fost descoperită prin deducție existența unor planete, în chimie anumite elemente, în fizica nucleară particule atomice etc. În psihologie lucrurile stau la fel, afirmă I. S. Vîgotski. Inconștientul este un obiect de studiu indirect, iar cercetarea acestuia se face pe baza urmeabile, se interferează. Între aceste sfere ale psihicul uman. Acest fapt este posibil pentru că inconștientul nu este despărțit de conștiință printr-un zid de nepătruns. Procesele care se petrec în conștiință continuă în inconștient și invers, zonele sînt permeabile, se interferează. Între aceste sfere ale psihismului există influențe, iar legăturile sînt continue și dinamice [59].

Psihanaliza s-a mai concentrat și asupra viselor pentru a stabili, după cum afirmă R. Huyghe, căror preferințe, obsesii, legi de grupare și repetare îi co-

respund imaginile care iau naștere instinctiv în stare de somn. În acest fel s-a ajuns la obținerea unor succese în interpretarea unui foarte larg repertoriu simbolistic al imaginației.

Suprasolicitarea psihanalizei, a freudismului în general este, după cum se recunoaște tot mai mult, un act de imprudență științifică. Completările aduse de Adler și Jung atenuează, sau mai bine zis îndepărtează pericolul unor false interpretări, întrucît ei nu subscriu la pansexualismul lui Freud și nici la ideea că o operă de artă este numai un reflex al inconștientului, implicit al instinctelor. Carența, după cum remarcă R. Huyghe [60], este observată și de S. Freud, care n-o consideră însă fundamentală. Autorul psihanalizei arată că artistul știe să dea viselor sale treze o formă, prin care să disimuleze acele aspecte ce ar putea să dezguste pe ceilalți datorită originii lor suspecte. În felul acesta, S. Freud recunoaște indirect că inconștientul nu acționează implacabil, fapt ce rezultă din intervenția constientă a artistului, care se îndepărtează în acest fel de impulsurile instinctive.

Două din mecanismele psihologice explicate de S. Freud ni se par mai importante de invocat în sfera procesului creator : refularea în relație cu defularea și strategia sublimării. Esența refulării, după însuși creatorul conceptului, constă în îndepărtarea și menținerea la distanță de conștiință, a unui anumit fond ideo-afectiv. Conținutul acestui proces cuprinde gîndurile, sentimentele, imaginile și amintirile asociate unei intenții interzise. Refularea se produce ori de cîte ori satisfacerea unei asemenea tendințe instinctuale, dar nu întotdeauna inconștiente — am adăuga noi — care prin sine însăși constituie o sursă de plăcere și poate provoca neplăcere în raport cu alte

cerințe morale, sociale sau de alt ordin, nu este împlinită [61].

Tendințele refulate și depozitate în zona inconștientului stau într-o anumită stare de latență, de unde tind să revină în conștiință. De regulă reușesc după o anumită perioadă să iasă din carcera zăgazurilor abisale. Ele apar, dar sub o formă sublimată, ca acte ratate, lapsusuri, vise.

Punctul nostru de vedere este că tendințele refulate, atîta timp cît rămîn închise, revin la porțile cenzurii, conștient controlate, cu persistența unei obsesii.

Ideile, imaginile, sentimentele refulate, atîta timp cît nu pot ieși la „suprafață", gravitează în sisteme solare dominante, adevărate nuclee obsesive. Căci ce poate deveni un sentiment, o imagine, o idee împinsă către zonele obscure și interzise, care pentru a se elibera caută rezolvări directe sau pe căi ocolite, decît obsesie ?

Mai există însă o posibilitate : unele *idei obsedante nerezolvate* plonjează în sfera inconștientului, unde își găsesc rezolvarea fără controlul actului sau demersului conștient. Este tot mai mult acceptată ipoteza că în abisurile psihismului necontrolat se produc operații logice, rezolvări care apar din adîncuri, ca emanații directe, cuprinzînd soluții salvatoare, ce-și află cheia unor dezlegări îndelung căutate.

Rezultă că ideile și sentimentele nerezolvate și refulate devin obsesii ale inconștientului.

Urmărind analiza pe care a întreprins-o însuși S. Freud asupra conflictului psihic ce-l macină pe Hamlet, eroul din tragedia cu același nume a lui Shakespeare, descoperim din logica argumentării cum se naște o obsesie : „o tendință bine refulată încearcă din nou să se impună" [62]. În cazul persona-

julul amintit refularea se realizează în contactul permanent cu o realitate familială pe care o detestă (mama lui Hamlet se căsătorește cu Claudiu, fratele și asasinul tatălui său). Nevoia de răzbunare este evidentă, dar mereu amînată. Apare nehotărîrea. Tendința lui justițiară este în permanență îndepărtată și menținută la distanță de conștiință, este refulată pentru că nu concordă cu normele morale și sociale. Această idee, împinsă spre zonele îndepărtate ale inconștientului, nu se sedimentează însă, nu rămîne ca o piatră pe fundul unui lac. Pe de o parte este îndepărtată din conștiință, iar pe de altă parte aceasta încearcă să iasă din strînsoarea inconștientului. La zona de contact, cenzura împiedică pătrunderea în conștient a ideii, dar nu și conflictul, transformat acum în obsesie pînă la deznodămîntul final cunoscut.

Un alt text literar, de această dată o povestire fantezistă, *Gradiva* de W. Jensen, îi prilejuiește medicului vienez o analiză mai explicită asupra felului în care anumite amintiri refulate din copilărie contribuie la instalarea unei obsesii, însoțită și de alte reacții psihotice.

Subiectul este următorul : un arheolog descoperă la Roma un basorelief cu o fată mergînd, care-i place atît de mult, încît își face un mulaj după acesta. Motivația științifică era minoră pentru el, dar persista sub forma unei întrebări. Mersul Gradivei, așa cum era prezentat, corespundea realității ? Pe această obsesie, se grefează vise, reverii, ca și momente de delir. Unul din vise îl poartă în anul 79 la Pompei. Aici i se pare că o vede pe Gradiva în perioada cataclismului. De la vis, Norbert Hanold trece într-o stare de veghe în care halucinația se împletește cu reveria. În aceste condiții, i se pare că o zărește pe Gradiva mergînd pe stradă. Se ia după ea, dar este

trezit la realitate de oamenii care se distrau văzîndu-l în pijama.

Stările halucinante continuă şi într-un moment de delir se găseşte iar la Pompei, unde imaginaţia lui persecutată de vechea obsesie i-a scos-o din nou în cale pe Gradiva, ieşind dintr-o casă. O urmăreşte, o pierde, o aşteaptă, pentru ca în ultima instanţă, trezit la realitate, să descopere în fantasma Gradivei o veche cunoştinţă din copilărie : Zoe Bertgang. *Această obsesie se dovedeşte a fi un şir de idei refulate.*

Iată concluzia lui S. Freud : „În fantasmele lui Norbert Hanold, putem recunoaşte mlădiţe ale amintirilor sale refulate despre prietenia din copilărie cu Zoe Bertgang. O astfel de întoarcere (...) este un fenomen logic dacă impresiile refulate sînt legate de sentimentele de iubire ale omului, dacă viaţa sa erotică a fost afectată de refulare". O altă soluţie nu există şi pentru a fi mai convingător recurge la dictonul lui Horaţiu : *Naturam expelles furca, tamen usque recurret* (chiar de ai goni-o cu furca, natura se întoarce în goană) [63].

Convergent la această concluzie este şi Gh. Baudouin care, referindu-se la refulările de tip instinctual, afirma : „Curiozitatea sexuală îndepărtată, reînfloreşte în inconştient sub forma unor obsesii" [64]. Eliberarea acestora se realizează prin defulări directe, psihanaliză, catharsis sau sublimare.

Una din defulările fireşti se realizează prin descărcări de energie sau tensiune. Aşa cum corect nota E. Lovinescu, pentru ca un sentiment să nu devină obsesie, acesta trebuie satisfăcut. În dragoste se defulează prin posesiune, în artă prin convertirea stării afective în „ficţiune poetică" [65] etc.

Defularea cu ajutorul metodei psihanalitice, preconizată de S. Freud, se realizează prin aducerea în

conștiință a conflictelor, a tensiunilor nevrotice care, o dată analizate și descoperite, produc un efect de relaxare și vindecare.

Dacă la Aristotel catharsis-ul înseamnă destindere și purificare prin identificarea ce se realizează între spectatori și personajele dramei sau tragediei vizionate, la Breuer devine o metodă de vindecare practicată sub hipnoză, iar la Freud o tehnică psihoterapeutică ce vizează proiectarea subiectului în acțiunile și produsele sale, prin exteriorizarea verbală și emoțională a traumatismelor refulate [66].

Sublimarea, ca strategie defensivă a eului, ca procedeu de deturnare a energiei sexuale de la scopul său primar și îndreptarea acesteia într-o altă investiție, de ordin artistic sau intelectual, ne interesează întrucît Freud explică manifestările culturale pe baza acestui proces.

Otto Rank, autorul primei teorii psihanalitice asupra artei, consideră că pictura, muzica, literatura etc., sînt manifestări specifice sublimării. El afirmă că artistul, prin creație, își aplică un fel de autoterapie, iar oamenii de rînd care practică îndeletniciri de ordin estetic fac în același timp și un exercițiu de sănătate mentală.

Într-o perioadă în care psihanaliza era la începutul carierii sale, Th. Ribot era de acord cu afirmațiile conform cărora unii artiști, pentru a se elibera de obsesiile lor, au creat. În asemenea condiții psihologice și-au transpus ideile în opera lor Michelangelo, Schiller, Byron ș.a. [67], operă în care și-au defulat gîndurile de o profundă insistență, ori și-au sublimat tendințe și pulsiuni.

La noi în țară, dintre teoreticienii și esteticienii care s-au ocupat de implicațiile psihanalizei în artă,

îi amintim pe T. Vianu și E. Lovinescu. Primul se numără printre cei care au exprimat numeroase rezerve și critici față de psihanaliza lui S. Freud, în general, și teoria sublimării, în special. Aceasta din urmă nu explică arta infantilă, nu poate fi extinsă la domenii atît de diferite cum sînt arta, filozofia și religia, singurul domeniu în care ar putea acționa este curentul romantic pentru că — afirmă T. Vianu — preferă conținutul pasional [68].

În schimb, E. Lovinescu acceptă ideea că arta este „o sublimare sau un transfer de valoare din ordinea reală în ordinea ideală" un potențial care, neputîndu-se consuma în afară, în descărcări materiale, se refulează în inconștient, unde în prezența aptitudinilor artistice este metamorfozat, în imagini literare, plastice, muzicale etc. [69]. Cu alte cuvinte, creatorul refulat se refugiază în lumea fanteziei ca orice om nesatisfăcut ce se salvează revenind la realitate prin sublimare artistică. În afara refulărilor inconștiente, pulsiunile eului pe calea aceluiași mecanism pot duce la realizări foarte îndepărtate de scopul lor original, prin deviere.

Din curentele de idei cu un mare grad de implicare în problemele artei, în general, și a resorturilor creatoare, în special, nu putem ocoli freudismul care, așa cum remarca P. Ricoeur [70], ca metodă, se ridică la nivelul unei hermeneutici a culturii. Intuițiile sale geniale privind mecanismele care explică numeroase fenomene și procese, pînă la el numai constatate, reprezintă un mare cîștig pentru știință. O parte din ele le vom invoca critic și cu ocazia interpretării unor opere artistice în cadrul capitolelor consacrate literaturii, muzicii, plasticii și în alte domenii ale activității culturale.

II.7. Intenționalitatea, motivația și finalizarea creației

Cu toate că psihologia generală nu se ocupă de intenție (ca de altfel nici de obsesie), aceasta din urmă poate fi considerată o formă neglijată a motivației. Intenționalitatea reprezintă o fuzionare a proceselor cognitive și afective, la care noi am adăuga ca liant și fundal psihologic stimulator și coagulant, obsesia.

Cu toate motivele, intenția presupune ceea ce omul își propune și încearcă să facă. Ea poate viza un scop mai apropiat sau mai îndepărtat, de largă perspectivă.

Intenția, implicînd dorința unei înfăptuiri, creează și menține o anumită tensiune care, preluată, amplificată și generalizată pe fondul unei pasiuni, se transformă uneori în obsesie. Aceasta din urmă va persista, tenacitatea fiind caracteristica ei fundamentală, pînă cînd, așa cum am mai avut prilejul să arătăm, intenția convertită în obsesie se va realiza și apoi se va stinge în procesul creației, în demersul său constructiv.

Cînd intenția se transformă în obsesie, așa cum sentimentul se poate metamorfoza în pasiune, raportul dintre acești factori este de complementaritate și durată. Așa cum intenția este punctul de plecare, iar obsesia factorul de întreținere a unei dorințe, a unei preocupări, sentimentul se poate prelungi ca durată într-o anumită pasiune, temporalitatea caracterizînd atît interesul pentru realizarea unui anumit lucru, cît și sentimentul persistent în timp, care menține un tonus afectiv constant pentru un anumit obiect sau îndeletnicire.

Obsesia, devenind dominanta activității intelectuale, va subordona și atrage totul spre această constelație în care nucleul unor preocupări mai vechi sau mai noi devin centrul întregii vieți psihice. Din această perspectivă, obsesia va cumula și concentra toți factorii interni care întreține actul creator (procesele cognitive, voluntare, afective), despre care am avut prilejul să vorbim într-un capitol anterior. În condiții normale și în prezența talentului artistic sau a inteligenței pusă în slujba problemelor științifice, obsesia are și valențe motivaționale care contribuie atît la direcționarea, cît și la finalizarea activității creatoare.

III. ÎN LITERATURĂ

III.1. Analiza unor cazuri din creația literară

Din concluzia logică ce pînă aici în mod firesc se degajă, rezultă că demersul creator se desfășoară și sub semnul unei permanente obsesii, care contribuie la cantonarea artistului și omului de știință într-un anumit domeniu specific de activitate, sau îi polarizează atenția în jurul unei teme clar circumscrise.

În continuare, vom dubla argumentele teoretice prezentate în capitolele precedente, cu mărturiile scrise sau faptele care confirmă acest punct de vedere, în literatură și artă.

Pentru scriitori, precum și pentru celelalte categorii de artiști, obsesia creatoare este genetică, ține de datele de personalitate, de talentul potențial al fiecăruia. Pe acestea se grefează idei de o anumită tenacitate, care persistă pînă la convertirea lor într-o operă literară. Numeroase sînt datele biografice ale unor scriitori, care vin în sprijinul acestei afirmații.

În cazul lui L. Rebreanu, cel puțin două sînt romanele care prin geneza lor dovedesc perenitatea relației creație-obsesie. Dînd detalii interesante asupra felului în care s-a născut una din capodoperele literaturii române *Răscoala,* soția romancierului, Fanny Rebreanu scria : „A venit în sfîrșit rîndul

Răscoalei, care-l frămînta (a se citi obseda, *n.n.*) de atîta timp..., aș putea spune de aproape douăzeci de ani“ [71]. Din cîte își amintește, L. Rebreanu s-a arătat interesat de acest subiect încă din anii 1914—1915. Pentru a-l elabora, a avut însă nevoie de o perioadă relativ prelungită în vederea strîngerii materialului documentar și „de răgazul unei gestații îndelungate“ [72], timp în care romanul l-a preocupat intens și în permanență, pînă cînd a apărut, în decembrie 1932.

Interesantă pe linia relației psihologice urmărită de noi este și geneza romanului *Pădurea spînzuraților*. În vreme ce L. Rebreanu lucra la elaborarea acestuia (1917), continuînd și dezvoltînd nuvela *Catastroja*, în care aborda aceeași problematică, dar la o altă scară, a fost înștiințat că fratele său a fost spînzurat. De la aflarea acestei știri, tot cursul vieții sale a fost zdruncinat. Romanul lui despre primul război mondial s-a concentrat în jurul acestei nefericite întîmplări. „Fără tragedia fratelui meu *Pădurea spînzuraților* n-ar fi ieșit de loc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului“ [73], afirmă L. Rebreanu în memoriile sale intitulate *Amalgam*.

Sub imperiul acestei tensiuni ce a urmat tragicului eveniment, romancierul mai nota în jurnalul său : ...„în vreme ce scriam, în liniștea apăsată, am început să percep niște bătăi ușoare în fereastra mea, delicate ca a unor degete imateriale. Deschideam, cercetam întunericul. Nu era nimeni și nimic“ [74].

În acest caz, era vorba probabil de prezențe halucinante, rodul chinuitor al obsesiilor sale, care persistau în imaginația lui după aflarea sfîrșitului neașteptat al fratelui său Emil, condamnat la moarte

pentru crima de a fi încercat să fugă din armata austro-ungară, la frații săi români, împotriva cărora, fără voia lui, lupta pe frontul de la Ghimeș.

După unirea cea mare L. Rebreanu, obsedat de întîmplările și soarta tragică a fratelui său, a revăzut locurile unde s-a petrecut groaznica dramă. Cu această ocazie a cules date și impresii de pe parcursul zilelor care au precedat spînzurarea lui. În anul 1922 apare romanul *Pădurea spînzuraților*, care va fi tradus începînd cu anul 1928 și în numeroase limbi străine.

După Al. Protopopescu, în cazul lui L. Rebreanu putem vorbi și de o evidentă obsesie tematică. El arată că ideea morții este dominantă în *Pădurea spînzuraților*, *Ciuleandra*, *Adam și Eva* etc. (Primele încep cu scena unor omucideri, iar în ultima este vorba de o sinucidere). Tema este însă mult mai cuprinzătoare ; de la Ion la Toma Novac, eroii lui L. Rebreanu luptă pentru autonomie, dar această luptă este un proces lung și tragic care se dobîndește numai prin sacrificiul suprem [75].

Dacă pentru un alt mare prozator român, l-am amintit în acest fel pe Marin Preda, „obsesia neslăbită pe care demonul literaturii poate s-o sădească într-un om, numai la Balzac a dat rezultate geniale" întrucît, „la ceilalți — consideră același autor —, se pare că sentimentul de existență trebuie să domine pe mari perioade de timp" [76], afirmația nu concordă întru totul cu realitatea, deoarece chiar opera și viața lui contrazic această judecată.

Pe lîngă faptul că M. Preda a fost marcat de permanenta obsesie a descrierilor autobiografice, prezentă în mai toate lucrările sale, prozatorul își concepea și realiza operele după un sistem propriu de prelucrare, fixare și obiectivare a ideilor care, de fapt, se încadrează în mecanismul psihologic analizat

în această lucrare. Procesul se încheia o dată cu completa lui consumare, așa cum foarte bine a intuit în cazul lui M. Preda criticul E. Simion. „Cînd se decidea să comunice ceea ce gîndea, spunea fără ocol opinia lui. O relua, apoi, sub diferite forme. Plămădită greu, ideea se consuma iarăși greu, într-o suită de justificări. Cum e, domnule, cu chestia aceea ?, îl auzeai că întreabă, așa, deodată, în mijlocul unei conversații... și relua demonstrația începută ieri sau acum o săptămînă. *Ideea căpăta proporțiile unei obsesii* (s.n.) și obsesia ținea oarecare vreme. Apoi dispărea și o regăseai, peste un an, doi, în noua carte a prozatorului. Acum da, ideea se consumase definitiv“ [77].

Scriitorul, pentru care timpul n-a mai avut răbdare, a mărturisit de mai multe ori verbal și în scris felul în care anumite obsesii îl urmăreau în momentele sale de creație laborioasă. Urmele unor amintiri și personaje pe care le evoca în lucrările sale erau atît de puternice încît nu numai îi biruiau, dar îi și anulau propriile sale gînduri. Prin el vorbeau atît eroii romanului *Moromeții,* cît și unele figuri atît de familiare romancierului. Dar mai bine să-i dăm cuvîntul autorului : „Mă simțeam stăpînit de dorința imperioasă de a vorbi eu, și nu personajele mele țărănești, de a gîndi cu mintea mea și nu cu a lui Ilie Tăbîrgel (era unul care mă obseda) sau mai știu eu cu a cărui alt țăran care își scotea chipul printre rîndurile mele trudnice și vorbea tot el, dar fără să-mi dea sentimentul că spusele lui reprezintă sensul vieții lui pe acest pămînt“ [78].

Obsesii diferite, dar toate legate de propriul lui demers creator, l-au urmărit permanent, i-au menținut intențiile, voința și fapta la nivelul aspirațiilor cunoscute și a unei dinamici pozitive determinată mereu tot de alte obiective. „Eliberat de obsesia eve-

nimentelor acut contemporane, am putut astfel să reiau în liniște istoria Moromeților din punctul unde o lăsasem în primul volum" [79]. „Am reușit astfel să-mi îndrept ochiul amintirilor spre anii războiului", declara M. Preda într-un interviu realizat de Dinu Flămînd în anul 1977.

Chemarea scriitoricească rămîne principala lui vocație. Așa cum rezultă din constatările și observațiile teoretice cunoscute (I.4.), motivația fundamentală a unui artist își are originea în însăși structura specifică a personalității sale. A fi ceea ce reușești să fii este rezultatul propriilor tale aptitudini dublate și susținute de un efort consistent și adecvat. În cazul lui M. Preda, destinul de scriitor era predestinat, chiar dacă el credea că vine din propria lui dorință. Un exeget al operei sale a surprins această voință, care de fapt își avea orginea în vocația lui înnăscută. El observa că deși M. Preda era obsedat pînă la uimitor și pînă la neverosimil (în ochii altora), de fericirea simplă, de realizarea mereu încercată a liniștii și plenitudinii în viața personală, rămînea, totuși, în el un spațiu imens pentru afirmarea dorinței de a fi scriitor.

Ipostazele în care descoperim dihotomia creație--obsesie sînt foarte numeroase. Unele, așa cum am mai arătat, rezultă din mărturisirile celor în cauză, sînt consemnate de critică, ori se impun prin evidența faptelor.

G. Galaction, într-o scrisoare către un critic contemporan, compară ideile cu niște boabe a căror origine e greu de stabilit și care sînt purtate în minte mai mult sau mai puțin timp, pînă cînd din ele germinează lucrări beletristice de diferite genuri. „Tot ce am scris eu, ca literatură de imaginație — nuvele, fantezii, fragmente de roman — a fost ecloziunea capricicasă a unor semințe tainice, căzute te

miri de unde și purtate cîte-o toamnă, cîte-o primăvară, alte ori ani de zile“ [80].

Deși în imaginea atît de plastică a scriitorului ideea obsesiei creatoare nu apare în mod explicit, sensul contextual ne duce la o asemenea concluzie în mod inevitabil. Căci ce „grăunte“ poate fi purtat atîta timp în mintea unui creator fără ca acesta să fie identificat cu obsesia din care încolțește fructul creației ?

Într-o altă ipostază, obsesia poate da imbold muncii și susține mobilul viitoarei activități. „Nu știu care vor fi urmările masivei absorbții filosofice — declara un scriitor într-o scrisoare către prietenul său R. Stanca — pentru opera mea, dar acum sînt obsedat ca de un viciu : consum filosofia din plăcere pură, deși epuizantă, exacerbată....“.

Rezultă că el considera pregătirea filosofică ca fază inerentă și premergătoare muncii de creație de pe urma căreia spera să profite în viitoarea lui activitate scriitoricească. Convingerea aici mărturisită a istoriografului și criticului literar, adaugă încă un aspect al felului în care obsesia poate reprezenta factorul stimulator și motivațional în realizarea unei munci specifice.

Considerații critice, exprimate de această dată de Emil Manu, scot în evidență cum problematica dragostei și a revoluției, din romanul cu același nume al lui Dinu Săraru „începe să devină un dualism tematic obsedant“ [81]. După opinia cronicarului, această opțiune este prefigurată încă din romanul anterior *Clipa*. O dată cu lansarea trilogiei *Toamna roșie*, începută cu romanul *Dragoste și revoluție*, D. Săraru nu face altceva decît să pună niște accente mai grave pe problematica acestui dualism.

Și în alte domenii sau genuri ale creației, mecanismul obsesiv funcționează după aceleași principii.

Poeții, ca și celelalte categorii de scriitori și artiști, acționează pe baza unui „algoritm maieutic", care presupune existența unor scheme generale de creație, dar individualizate după formule personale de efort intelectual.

După scrierile memorialistice ale dr. L. Scridon, munca de creație desfășurată de poetul G. Coșbuc era un permanent zbucium, o neîntreruptă obsesie, încă din primii ani ai tinereții : „Seara, cînd se culca, pe scaun, lîngă pat, își punea o lumînare, chibrite, un creion și bucăți de hîrtie, se acoperea pe cap, fie vară, fie iarnă, închidea ochii, medita, gîndea. Cînd prindea o idee bună, aprindea lumînarea și o scria pe o bucată de hîrtie : aceasta o făcea și de zece ori pe noapte" [82].

Doar în condițiile unor intense preocupări oamenii au un astfel de comportament ce trădează neliniște creatoare de o asemenea amploare, care se manifestă nu numai în stare de veghe, ci și în perioada somnului, timp în care idei gestate în zonele adînci și obscure ies la suprafață, împinse de resorturi încă necunoscute, neidentificate.

Activitatea poetică nu se rezumă numai la intenții și obsesii ce vizează doar conținutul, ideile, tema ori subiectul poeziei, ci și forma, stilul și muzicalitatea versurilor. Printre poeții care ar putea fi citați în această ordine de idei îi amintim pe Topîrceanu, Bacovia, Minulescu ș.a., pentru care rezonanța verbului în sonoritatea generală a poeziei constituia, pe lîngă fondul ideatic al mesajului, o preocupare de prim ordin ce se încadra organic în concepția lor artistică și estetică.

De la aspectele exterioare și formale, să trecem împreună cu I. Bălu la o incursiune în universul poetic al lui N. Labiș, care dezvăluie, prin interme-

diul textului literar, substanța psihologică a unor obsesii. După autorul citat, acestea sînt de natură arhetipală și conturează structura personalității sale artistice.

Chiar dacă arhetipul introdus aici este discutabil (ca și în multe alte comentarii critice publicate în revistele literare), [83] restul interpretării în totalitatea ei ne apare drept rezultatul unei adînci meditații și cunoașteri a sensurilor semantice descoperite în poezia poetului moldovean, atît de prematur frîntă.

Relevantă pentru una din convergențele obsesive ale poetului este imaginea vegetalului, care întruchipează chintesența existenței biologice în cadrul căreia se remarcă curgerea ființelor dinspre viață înspre moarte. Nu numai în poeziile inspirate de natură *(Impresii din munți, Obcine, Rapsodia pădurii* ș.a.), ci și în cele mai diferite versuri, N. Labiș introduce imagini luate din lumea florei și faunei înconjurătoare pe care le prezintă în toată frumusețea lor. Ciclurile permanente ale naturii, ideea de apartenență față de mediul înconjurător (*Brazii mei, Pădurea mea, Cerbii mei* etc.), reprezintă iubirea lui răsfrîntă asupra vegetalului și vieții.

Ideea revenirii în timp asupra anotimpului copilăriei este foarte des întîlnită în poezia lui N. Labiș, putînd fi considerată o a doua obsesie.

Permanenta reîntoarcere are la poetul invocat o valoare simbolică, un fel de năzuință spre perioadele mitologice dinaintea „păcatului originar", care își are corespondentul în inocența infantilă. Greșelile vieții în raport cu aspectul imaculat al sufletului de copil, revin adesea împreună cu sentimentul vinovăției ulterior dobîndite.

Sentimentul unei iubiri trecute sau pierdute reapare în foarte multe poezii ale poetului, la o vîrstă cînd ele de fapt abia se înfiripă. Cu toate acestea,

nu puține sînt versurile în care această idee revine obsesiv (*Imprecație, Frămîntare intimă, Primele iubiri, Liniște de iarnă, Dragostea, Idilă* etc.). Responsabilitatea dragostei pierdute și-o asumă fără rezerve poetul, deși stările sufletești pe care le exprimă sînt controversate în raport cu iubirile lui de factură imaginară [84].

O analiză asemănătoare ca optică (ce confirmă pentru a cîta oară prezența unei asemenea viziuni) este realizată și de N. Turtureanu, care, aplecîndu-se asupra celei de-a șasea cărți de versuri a poetului S. Rusu, își intitulează simptomatic cronica sa *Șase obsesii*. Evidențiindu-le, el remarcă următoarele idei centrale, care persistă ca laitmotive în ultima carte de stihuri intitulată *Uimiri:* destinul, vinovăția, pierderea iluziilor, căutarea urmelor celui plecat, jocul dragostei și al morții, casa părintească [85].

Revenirea frecventă a acestor teme în opera poetică amintită a lui S. Rusu, l-a determinat pe critic să le definească, obsesii. Ele au stat la baza demersului creator al poetului, convertindu-se apoi în act poetic.

La Șt. Aug. Doinaș, de pildă, obsesia, ca element psihologic, devine componentă a transfigurării artistice, parte a discursului epic, în cadrul căruia, imaginea mistrețului domină întreaga activitate conștientă a vînătorului, alterîndu-i procesul de rezoluție a senzațiilor sale. Viziunea animalului este o proiecție a propriei sale închipuiri care-i transformă într-atît conținutul percepțiilor, încît reflexele apei, foșnetul ierbii, lumina filtrată a lunii prin crengile copacilor sînt tot atîtea iluzii pentru vînător care „vede" *Mistrețul cu colți de argint* ca în versurile din poezia cu același nume :

„Sub ulmi, el zărea risipite alaiuri :
— Priviți cum pufnește și scurmă, stingher

mistreţul cu colţi de argint peste plaiuri :
veniţi să-l lovim cu săgeata de fier !
— Stăpîne, e iarba foşnind sub copaci
zicea servitorul zîmbind îndrăzneţ.
Dar el răspundea întorcîndu-se : — Taci...
Şi iarba sclipea ca un colţ de mistreţ" [86]

Asemănător se petrec lucrurile şi în literatura dramatică. De cele mai multe ori subiectul şi personajele se nasc tot din gestaţii obsesive. Pentru a ilustra afirmaţia, ne vom referi la acest aspect, precum şi la felul în care obsesia constructivă sau sterilă este surprinsă în trei din piesele dramaturgiei originale româneşti contemporane.

Pentru a exemplifica, vom recurge la un comentariu critic în care autorul face cîteva consideraţii asupra felului cum I. L. Caragiale îşi proiecta şi construia personajele. A. Anghelescu, citîndu-l pe Delavrancea cu afirmaţia „N-am văzut niciodată un autor care să intre mai mult în tipurile ce a creat", adăuga punctul său de vedere conform căruia aceste personaje nu constituiau pentru autorul *Scrisorii pierdute* nişte plăsmuiri convenţionale, „ci prezenţe palpabile care îl obsedau" [87]. Caţavencii, Farfurizii, Piscupeştii şi alţi eroi ai dramaturgului nostru nu erau simple ficţiuni, ci suma unor caracteristici des întîlnite şi pe care ochiul şi mintea lui le-a urmărit şi reţinut pînă cînd în imaginaţia acestuia s-au profilat în personaje bine conturate, verosimile şi reprezentative perioadei contemporane autorului.

O interesantă şi sugestivă metaforă cu privire la unul din efectele obsesiei în creaţie se lasă spiritual „degustată" dacă citeşti sau urmăreşti piesa lui I. Naghiu, *Valiza cu fluturi*. Dialogul dintre ilegalistul Alin şi sculptorul Sandru scoate în evidenţă un gînd al autorului familiarizat cu „fiziologia" obsesiei şi pus în gura eroului său, artistul. Iată răs-

punsul dat de Sandru la o intervenție echivocă a lui Alin privind conținutul valizei :

„— Sînt convins. Doar că mi-ai răspuns într-un fel literar. Așa dacă m-ai întreba ce e cu capul meu și eu ți-aș răspunde că acum în capul meu este piatră, asta nu ar însemna că îmi bat joc de dumneata în vreun fel, ci doar îți sugerez că sînt obsedat de o nouă lucrare."

Imaginea „capului cu piatră" este pe cît de plastică pe atît de convingătoare pentru cei familiarizați cu efortul, zbuciumul și efectele obsesiei creatoare, care în anumite momente de maximă tensiune, cînd se naște o nouă lucrare sau trebuie depășit un stadiu de extremă dificultate și încordare, favorizează apariția unor senzații de greutate, cvasimateriale.

Și în piesa lui Al. Voitin, *Fata și caruselul,* eroul principal este surprins în conul de manifestare al unei obsesii. În situații normale cît și limită, acasă, la fabrică sau în spital, pretutindeni, el este urmărit de gîndul realizării unui angrenaj important de care depindea punerea în funcțiune a unui carusel. Psihologia și comportamentul acestui personaj sînt bine radiografiate sub raportul manifestărilor specifice, care stau sub semnul caracteristic al obsesiei ce-i subordonează întreaga lui viață.

Aplecat permanent asupra acestei idei, eroul principal are, pe acest fond, revelația descoperirii, într-un moment care nu prevestea acest lucru, dar care se încadrează în mecanismele psihologice ale procesului creator de natură obsesivă.

În opoziție cu aceste aspecte mai sus prezentate, piesa lui D. Solomon, *Între etaje,* scoate în evidență reversul obsesiei constructive, adică obsesia ideatică, cum o numesc psihiatrii.

Andreea, fosta soție a lui Dădîrlat și apoi soția lui Albu, se destăinuie interlocutorului Daniel de ce nu poate continua căsnicia cu acesta din urmă.

„— ...Toată casa îi e plină numai de mașina lui de nivelat. Știți ce înseamnă să trăiești sub același acoperiș cu o obsesie ? Am încercat... Dar nu e om... E un fel de angrenaj al mașinii lui de nivelat. Știți ce face noaptea ? Își pune planșa aia sub pernă și doarme iepurește, cu pleoapele întredeschise... și tresare într-una... și țipă prin somn... și-și caută mereu planșa aia blestemată...".

Dramaturgul descrie corect neliniștea pe care o generează gîndurile obsedante, dar sterile, ce nu conduc bineînțeles la rezultate pozitive. Profilul psihologic al lui Albu, conturat cu ironie și sarcasm, este corect, iar plasarea fenomenului în sfera falsei creații, are corespondențe în realitate, ceea ce-i conferă în context literar, veridicitate.

Edificatoare de reținut în ansamblul lucrării de față ne apare și mărturisirea scriitorului englez W. S. Maugham, care pune încă o dată în evidență rolul obsesiei în creație. Aceasta din urmă se eliberează de forța condiționării sale extrinseci numai în momentul în care ideile persistente sînt transfigurate într-o operă finită. Iată fraza ce ne dezvăluie introspecția acestui gînd : „Mă mai obsedau cîteva piese. Două sau trei nu erau decît vagi scheme și eram dispus să renunț la ele, dar alte patru îmi stăruiau în minte, gata să fie scrise și mă cunoșteam destul de bine — continuă autorul citat — ca să știu că nu-mi vor da pace pînă cînd nu le voi așterne pe hîrtie" [88].

Literatura română și străină oferă numeroase exemple care, prin elocvența lor pledează, credem, convingător, în favoarea relației de multe ori reciprocă, creație — obsesie.

Din beletristica universală vom aminti în acest context doar un singur exemplu care ni se pare clar și ilustrativ : Umberto Eco. În prefața la romanul său *Numele Trandafirului,* motivîndu-și îndoielile dar și decizia de a-l scrie, autorul sugera că opțiunea sa a pendulat între semnificația afectivă a unui „gest de îndrăgostit" și „modalitatea de a se elibera de vechi și numeroase obsesii". Este încă un punct de sprijin al acelui quod erat demonstrandum, sau încă un argument psihologic al laitmotivului dominant al lucrării [89].

III.2. Meșterul Manole sau problematica unei teme persuasive

Sînt teme în cultura unui popor ce polarizează obsesiv, pe lungi perioade de timp, atenția creatorilor anonimi și culți, care transpun în interpretări proprii același motiv. Unul din aceste subiecte aparținînd spiritualității românești, reunit sub cupola legendară a *Meșterului Manole,* simbolizează dăruirea și spiritul de sacrificiu, adevărate dominante ale omului angajat în realizarea unor fapte de excepție. „Ideea unei creații — scrie Al. Tănase — care să înfrunte, prin perfecțiunea sa, veșnicia, este în chip necesar asociată, în conștiința populară, cu nevoia jertfei, cu prețul propriei sale vieți" [90].

Mirajul acestei problematici explică în mare măsură forța de atracție pe care au simțit-o atîția creatori spre numita temă, pe cît de proprie spiritului uman, pe atît de particular asimilată în mitologia noastră populară. Păstrînd în esență semnificația simbolică proprie acestei legende, dar prezentată într-o narațiune cu nesemnificative schimbări, cer-

cetătorii au descoperit pe teritoriul țării noastre 35 de variante : 7 reprezentînd tipul nord ardelean, 9 tipul sud ardelean (Banat), 19 tipul muntean și muntean-moldovean.

Puterea de seducție intelectuală a acestui mit clasic se reflectă în frecvența preocupărilor nu numai în sfera creației folclorice, ci și a celei culte. „Motivul jertfei pentru înfăptuirea unei creații durabile ocupă un loc privilegiat în literatura și istoriografia noastră culturală, scrie Gh. Ciompec. Numai dramaturgia consemnează în aproape 140 de ani (1843—1982), 26 de titluri, semnate de nume prestigioase ale literaturii române : L. Blaga, O. Goga, N. Iorga, V. Eftimiu, E. Lovinescu, I. Luca, P. Everac, M. Sorescu, D. Tărchilă, Darie Magheru ș.a.

Proza înregistrează în 82 de ani (1893—1975), 17 titluri inspirate din aceeași temă : *Nunta în cer* de M. Eliade, *Bietul Ioanide* de G. Călinescu, *Ctitoria lui Negru Vodă* de V. Eftimiu, *Meșterul Manole* de D. Almaș, *Manole* de I. Băiești, *Arca lui Manole* de M. Dumitru etc.

Adevărata explozie se produce însă în domeniul poeziei care, într-o perioadă de 135 de ani, însumează 138 titluri, toate avînd același subiect. Perioada cea mai bogată nu se înregistrează în primul interval de 100 de ani, ci după, între 1946—1975, cînd au fost scrise 114 poezii. Printre poeții care au închinat versuri eroului legendar, întîlnim semnătura lui V. Alecsandri, C. Bolliac, O. Densușianu, T. Arghezi, Șt. A. Doinaș, N. Labiș, M. Beniuc, Ana Blandiana, P. Botez ș.a.

Obsesia temei persistă și în muzică. Din 1876 pînă în 1970, opt compozitori își consacră talentul lor acestei atît de cuceritoare și profunde teme, care prin dramatismul ei se pretează unei structuri componistice grave, eroice, triumfătoare. Dincolo de sacrificiul

uman învinge ideea creatoare, spiritul demiurgic al omului pregătit și resemnat în fața jertfei care-i va dura opera.

Prima lucrare muzicală (operă în trei acte) o semnează în 1876 M. C. Lînaru, iar ultima Gh. Dumitrescu, în 1969. În acest interval mai realizează compoziții muzicale pe tema legendarului erou I. Mureșianu, A. Castaldi, S. Toduță, A. Mendelsohn, Felicia Donceanu și M. Brediceanu [91].

Pentru a avea o imagine completă asupra dimensiunii obsesive și a extinderii reale a acestei teme de proveniență populară, dar care, prin preluarea și prelucrarea sa a atins cea mai mare întindere ca motiv de creație în cultura noastră, vom mai sublinia faptul că la cele 189 de opere literar-artistice se mai adaugă numai în perioada 1940—1975, peste 70 de studii consacrate sensurilor și semnificațiilor pe care le cuprinde această legendă. Nume de înalt prestigiu ale culturii românești contemporane semnează lucrări, articole și comentarii filosofice, literare și etnologice care au ca subiect problematica explicită și implicită a acestei balade populare. A. I. Odobescu, N. Iorga, M. Eliade, L. Blaga, G. Călinescu, D Caracostea, O. Papadima, Ed. Papu, D. D. Roșca, M. Pop, Ov. S. Crohmălniceanu ș.a. [92] s-au aplecat cu deosebită pasiune științifică asupra acestei teme, care s-a dovedit a fi cel mai contagios și obsedant motiv din istoria artei și literaturii românești.

III.3. Din literatura străină...

Particularitățile obsesiei, unicitatea și persistența în timp îi subliniază două din caracteristicile fundamentale. Uneori tenacitatea și insistența acesteia este

atît de puternică în cazul unor scriitori, încît rămîne în centrul atenției și activității lor creatoare decenii de-a rîndul sau chiar întreaga viață. Pentru ilustrare, am ales cîteva opere literare îndelung gestate și elaborate, care vor pune în evidență ideea mai sus enunțată. Este cazul să menționăm că, pe parcursul lucrării, acest aspect îl vom pune în evidență și în alte domenii ale creației decît cel literar-artistic, de pildă în sfera activității științifice.

După anumiți critici motivul principal al unor îndelungi zăboviri asupra anumitor teme, subiecte, probleme etc., s-ar datora în multe cazuri concentrării întregii activități literare sau artistice în jurul unei idei unice, ca în cazul Balzac, Dostoievski, Tolstoi care n-au făcut de-a lungul uriașei lor opere decît să dea consistență, varietate și adîncime unui singur gînd obsedant : comediei umane, meandrelor sufletești, și respectiv unei filosofii sociale.

Într-adevăr, marile adevăruri, deși se elaborează în mod laborios, cu trudă, sînt simple, unice și monumentale calități ce-și au sorgintea generatoare în forța percutantă și profundă a spiritelor deosebite, care știu să le extragă din masa nediferențiată a datelor. Harul creator se impune fie prin vocația talentului, fie prin scînteia geniului, care datorită însușirilor sale penetrante străpunge cu ușurință „zidul sonic" al consacrării definitive, datorită descoperirii acelei idei căreia îi dedică pasiunea, munca și vocația unei vieți la rîndul ei unice.

Trecînd la cea de a doua caracteristică a obsesiei, persistența, ne vom referi la cîteva exemple grăitoare din sfera literaturii universale. Primul ne trimite la monumentala operă goetheană *Faust*. După mărturisirile autorului, începutul preocupărilor sale pentru această lucrare datează din perioada în care era student la Leipzig (1769) și se desfășoară cu în-

termitenţe 63 de ani, pînă la finalizarea acesteia în 1832 [93]. Prezenţa acestui gînd, permanenţa lui, revine la intervale diferite în timp şi în corespondenţa pe care Goethe a purtat-o cu Schiller. În aceste scrisori întîlnim, sub forma unor notaţii laconice formulări ca : „am început munca la Faust, (Weimar, 1797). „Redactarea lui *Faust* înaintează mulţumitor" (Weimar 1798), sau „am scris cîte ceva la Faust" (Oberrosla, 1801) etc [94].

Dacă *Meşterul Manole* a constituit pentru spiritualitatea românească obsesia cîtorva generaţii de scriitori, acelaşi lucru, păstrînd proporţiile, s-a petrecut şi cu *Faust*. Pînă la Goethe, afirmă T. Vianu, motivul faustic a mai preocupat pe încă 40 de scriitori germani şi de alte naţionalităţi. C. Marlow (secolul al XVII-lea), G. E. Lessing (secolul al XVIII-lea), sînt doar doi din poeţii sau dramaturgii care tratează această temă medievală sau una înrudită, cum este cazul lui Calderon de la Barca în *Magicul făcător de minuni* [95].

Ca bogăţie de idei, întindere şi orizont, *Faust*-ul lui Goethe nu mai poate fi comparat decît cu *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri. Obsesia titanului de la Weimar, persistenţa ei de-a lungul a peste şase decenii, a contribuit neîndoielnic la împlinirea acestei opere cu adevărat monumentale care nu numai din acest punct de vedere rămîne fără precedent. Nu a scris-o, ci a sculptat-o în piatra de granit a unei întregi epoci istorice.

Făcînd trimitere la o altă capodoperă deja amintită a literaturii universale, *Divina Comedie*, vom menţiona că poetul florentin, după ce probabil a fost marcat, nu se ştie cît, de ideea unei asemenea înfăptuiri poematice, a început elaborarea, după cum se presupune, în anul 1307 şi a încheiat-o 14 ani mai tîrziu, în 1321, cînd s-a şi sfîrşit din viaţă [96]. Dimen-

siunea acestui poem alegoric, alcătuit din cele trei părți constitutive, *Infernul*, *Purgatoriul* și *Paradisul*, reprezintă o performanță dacă avem în vedere cele 14.000 de versuri și 99.542 de cuvinte care îl compun.

Am fi tentați să credem că durata celor 14 ani de muncă este complet justificată și explicată prin cantitatea imensă de muncă necesară realizării unui număr așa mare de versuri. Raportîndu-le pe acestea la numărul anilor, rezultă că Dante a scris cam 1 000 de versuri pe an, în medie cuprinzînd 7 115 cuvinte. Dacă mergem și mai departe cu datele statistice (și le acceptăm în ideea pe care o vom invoca mai jos), constatăm că fiecărei zile îi revin aproape 3 versuri, ceea ce bineînțeles nu s-a întîmplat în realitate. Calculul slujește pentru a demonstra că sub raport cantitativ munca nu a depășit posibilitățile umane obișnuite. Acceptînd această ipoteză sub evidența cifrelor de ordin statistic, înseamnă că relativ îndelungata perioadă consacrată monumentalei realizări artistice și filosofice a fost consumată sub semnul unui permanent efort creator, nemăsurabil în date aritmetice, pe care numai tenacitatea unei idei secundate de o tot atît de persistentă dorință în timp l-a susținut pe o asemenea durată, durata fiind — după cum afirmam la începutul acestui capitol — caracteristica fundamentală a unei obsesii.

Asemenea dominante guvernează de regulă și în permanență orice activitate creatoare. Un alt exemplu, printre multe altele, îl oferă și romanul lui Giusseppe di Lampedusa, *Ghepardul*.

Conform mărturisirilor făcute de soția sa, rezultă că autorul acestui unic roman i-a făcut cunoscută intenția sa de a scrie *Ghepardul* încă din anul 1933. De la această dată au trecut 23 de ani pînă cînd Lampedusa s-a așezat la masa de scris pentru a-l împlini, după ce „decenii de-a rîndul se pregătise

pentru a-și scrie capodopera". După o gestație așa de lungă, elaborarea și redactarea propriu-zisă nu a durat decît doi ani : 1955—1957. Romanul apare numai după încetarea sa din viață în 1958 [97].

Geneza lucrării, deși tipică, prezintă totuși o anumită particularitate. Această îndelungată perioadă de gestație și elaborare a romanului se poate explica fie prin structura și personalitatea autorului, fie prin faptul că nimic nu-l presa în finalizare, existența sa nefiind legată de scris ca îndeletnicire și sursă de trai.

Cazul lui Lampedusa este grăitor în ceea ce privește felul în care o intenție mărturisită s-a transformat într-o îndelungată obsesie. Stingerea ei s-a produs o dată cu transformarea și obiectivarea numeroaselor acumulări stocate de-a lungul celor peste două decenii de meditație și pregătire a materialului epic ce urma să fie convertit în unul din cele mai interesante romane, ca substanță literară, dar și ca mod de elaborare.

N-am vrea să lăsăm însă impresia că prin exemplele de mai sus pledăm pentru o idee exclusivistă si anume aceea că marile capodopere au stat întotdeauna și obligatoriu numai sub semnul unui îndelungat travaliu creator. Dacă pe linia celor prezentate pînă aici am mai putea adăuga romanul (în șapte părți) al lui M. Proust, *În căutarea timpului pierdut*, opera unei epoci trecute și a unei conștiințe, realizat în 14 ani de muncă (1913—1927), o altă lucrare beletristică monumentală a literaturii universale, *Război și pace* a lui L. Tolstoi, a fost scrisă în numai patru ani (1865—1869).

Rezultă deci că nu putem generaliza ideea conform căreia marile capodopere ale lumii au stat întotdeauna sub semnul unor obsesii persistente și de lungă durată. În funcție de structura și caracteristicile scri-

itorului, modul de realizare a unei opere înregistrează traiectorii diferite în timp și spațiu. Rapiditatea sau încetineala cu care un scriitor își realizează opera nu trebuie căutate în caracteristicile temporale ale obsesiei, ci în forța de asimilare, preluare și transpunere a ideii pe care un artist dorește s-o înfăptuiască. În funcție de aceste particularități ale creatorului obsesia, care este o condiție favorizantă a creației, poate facilita gestația și transpuneri mai mult sau mai puțin îndelungate, care țin atîta timp cît scriitorul oficiază maieutic apariția operei sale.

IV. ÎN ARTELE PLASTICE

IV.1. Dominante tematice în artele plastice

În domeniul artelor plastice, nu puține sînt operele care poartă urme mai mult sau mai puțin vizibile, ce ne dau posibilitatea să derulăm procesul care a condus, sub impulsul intențiilor stăruitoare, a obsesiilor, la realizarea unor picturi, sculpturi sau lucrări de artă grafică ori decorativă. Aceste semne de vădită și tenace intenționalitate le descoperim adesea în persistența unor teme, în repetarea anumitor elemente compoziționale, în durate îndelungate de execuție ce marchează prezența unor preocupări insistente și acaparatoare.

În cazul lui Leonardo da Vinci, o analiză mai atentă ne scoate în evidență prezența unui zîmbet tăinuit pe care îl identificăm mai ales la personajele sale feminine. Sensul disimulat sau după mulți enigmatic, se descifrează greu pe chipurile „zăvorîte" și „alunecoase", după cum se exprimă R. Huyghe, pentru că nu permit receptorului să sesizeze semnificația surîsului atît de labil și înșelător al Giocondei. Deși în majoritate, dacă nu chiar în exclusivitate, comentariile o evocă și o invocă de regulă numai pe aceasta, lesne vom observa că aceeași fizionomie, mai exact același inefabil surîs îl afișează și alte madone din compozițiile sau portretele sale :

cele două variante ale *Fecioarei din grota cu stînci*, chipul madonei din *Fecioara și pruncul cu Sfînta Ana*, ca și cel din *Portretul Ginevrei Benci*, prezintă într-o formă mai mult sau mai puțin evidentă *un surîs disimulat*, abia perceptibil.

Despre sursa și semnificația acestui zîmbet imortalizat cu neîntrecută măiestrie de mîna lui Leonardo pe figura Giocondei, s-a scris enorm. Cu toate acestea, întrebările persistă. Oare acest surîs își are originea într-un caz anume, sau este rezultatul unei intenții artistice ? Și într-un caz și în altul, repetarea expresiei, reluarea aceleiași ipostaze fizionomice trădează persistența unei imagini care l-a urmărit pe artist cu forța și tenacitatea unei obsesii.

Cu toate că în demersul creator condiționarea dominantei obsesive este necesară și evidentă, nu vom recurge la teorie și supoziții, ci la exemple care prin conținutul, anecdotica și desfășurarea cazurilor ce le reprezintă, oferă argumente incontestabile în sprijinul ideii pe care o dezvoltăm. Din această perspectivă, vom trece în continuare la radiografierea cîtorva secvențe din viața și activitatea creatoare a altui titan al Renașterii, Michelangelo, oprindu-ne la cîteva din remarcabilele lui realizări pentru care a pus cu obstinație în joc pasiunea și scînteia geniului său.

Pentru înfăptuirea proiectului destinat construirii bisericii Sf. Petru din Roma, unul din cele mai izbutite monumente de arhitectură europeană, Buonarroti a consacrat cu intermitență 17 ani din viața sa, rămînînd peste secole nu numai mărturie a marii și multilateralei sale capacități creatoare, ci și ca replică a Renașterii dată grandioaselor edificii ale Antichității clasice.

Dacă celei mai controversate comenzi a lui Michelangelo, Mausoleul papei Iuliu al II-lea, peniru

care a încheiat cinci contracte, i-a dedicat 40 de ani de meditație și zbucium (1505—1545) realizîndu-l în final la o altă scară decît cea inițială ; dacă tema durerii (care provoacă milă) l-a preocupat într-atît încît i-a închinat trei variante în peste patru decenii, *Pietà, Pietà Rondanini* și *Pietà da Palestrina*, acest lucru nu înseamnă că alte opere l-au preocupat mai puțin. Să ne gîndim la sculptura *David* (1501—1504), la Capela Medici (1520—1534) sau la frescele *Judecății de apoi* din Capela Sixtină, pentru care a semnat un contract încă din 1508, dar le-a realizat treptat, cînd imaginea dar și ideea unui asemenea ansamblu de pictură monumentală ajunseseră la maturitate (1534—1541) [98]. Exemplele ar putea continua.

În cazul lui Caravaggio, R. Huyghe vorbește de o predispoziție obsesivă a acestuia pentru aspectul anatomic viguros al picioarelor, prin care subliniază plastic și scoate în evidență legătura puternică, la propriu și la figurat, a personajelor sale cu pămîntul. În lucrările *Sf. Matei ascultînd îngerul* și *Madona din Loreto* sînt scoase în prim plan, naturalist, tălpile picioarelor aparținînd unor persoane prezentate în aceste compoziții cu tematică religioasă [99], fapt pentru care, la timpul lor, au fost refuzate de fețele bisericești.

Același fin psiholog al creației în general și al celei plastice în special, R. Huyghe, consideră că personajele lui El Greco sînt „obsedate de speranța desprinderii de pămînt" [100]. Interpretarea aceasta își are originea în atît de des discutata înfățișare alungită a figurilor sale, pe care unii o dau pe seama unui presupus astigmatism al pictorului, iar R. Huyghe o interpretează ca pe o aspirație mistică a eroilor săi ce doresc să se avînte spre înălțimi metafizice.

Trecînd într-o altă „zodie" artistică, cea în care au trăit Van Gogh, Gauguin, Cézanne ș.a., vom constata cum problematica psihologică a creației rămîne în esența ei aceeași. Mecanismele intime ale demersului artistic nu suferă schimbări. Se modifică însă optica, concepția estetică și într-o măsură foarte mare, universul tematic.

La Van Gogh, un loc important în actul său artistic l-a avut culoarea. Aceasta l-a preocupat în mod deosebit atît din punct de vedere al expresiei picturale, cît și sub raport fizic și teoretic. Subiectul apare foarte frecvent în corespondența purtată cu fratele său Théo, trădînd mai mult decît o pasiune pentru problemele cromaticii.

Unul din biografii lui Van Gogh, P. Leprohon, consemnează că cele două elemente care l-au ajutat să realizeze descoperiri și inovații artistice îndrăznețe au fost ideile ce l-au înflăcărat și culorile ce l-au obsedat. Se știe că rodul preferințelor sale persistente se reflectă în „ciclul simfoniei solare", în explozia culorilor calde, în special nuanțe de portocaliu și mai ales de galben. Aureole galbene, discuri solare ori ale florii-soarelui reprezintă, după același autor, lăcomia cu care Van Gogh vroia să smulgă tot aurul din soare, așa cum Prometeu a furat focul din cer. „Ce frumos e galbenul" scrie entuziasmat pictorul către fratele său Théo [101].

Același P. Leprohon subliniază că vîlvătaia de lumină și nopțile înstelate din Provence l-au ajutat să devină „din nou conștient de ceea ce l-a obsedat fără încetare, de ceea ce a obsedat omenirea de cînd există ea, — universul cromatic" [102].

Din corespondența purtată cu fratele său Théo mai iese în evidență și o altă latură a preocupărilor sale : sensul și semnificația expresiei cromatice articulate într-o accepție sensibilă proprie, într-un

limbaj alcătuit din crome me și cromorfeme combinate într-o structură originală [103] specifică artistului. Iată cîteva din dorințele și intențiile lui obsesive privind posibilitățile potențiale și virtuale de a comunica idei și stări afective : „Să exprimi dragostea a doi tineri prin îmbinarea a două culori complementare, contopirea și contrastul lor, vibrația misterioasă a tonurilor apropiate. Să redai o frunte gînditoare prin strălucirea unui ton deschis pe un fond întunecat. Să exprimi speranța printr-o stea, înfocarea unei ființe prin razele soarelui de asfințit" [104].

În cazul lui Van Gogh, obsesiile au avut atît un caracter normal cît și unul paranormal. Pînă la declanșarea crizei psihice, tenacitatea cu care îl urmăreau anumite gînduri și sentimente era un fenomen firesc care se încadra în mecanismul procesului său creator. După ce sănătatea sa mentală a dat primele semne de înrăutățire, chiar în perioada în care l-a vizitat Gauguin la Arles, în 1888, lucrurile au luat o gravă întorsătură pînă la cunoscutul deznodămînt final. În perioada crizelor, fratele său Théo scria : „Cît am stat cu el avea momente cînd se simțea bine, dar imediat era din nou frămîntat de obsesiile sale filozofice și teologice" [105].

Gauguin, unul din puținii lui prieteni de suflet, cu ale cărui afinități artistice și spirituale consona, avea un alt gen de obsesii, ce-l situau într-o lume a reveriei pe care, după cum se știe, avea s-o caute peste mări, la distanțe enorme de locurile sale de baștină. Ajuns în acel univers exotic, el va transforma obiectul obsesiilor sale în simboluri ce închideau în ele tainele în căutarea cărora a trăit o parte din viața sa în Tahiti, unde de altfel s-a și încheiat ciclul creației și al aventurilor sale artistice inedite.

Din descrierea și cunoașterea cazurilor prezentate rezultă cele două ipostaze posibile ale obsesiei raportate la aceeași structură sau la structuri psihice deosebite : cea normală, constructivă și cea perturbatorie, destructivă, care se manifestă de regulă în condițiile dereglării mentale.

Forța obsesiei se manifestă într-un mod particular, de quasi-normalitate, la o parte reprezentativă a suprarealiștilor, care prin specificul expresiei lor artistice sînt în parte suspectați de anumite devieri psihotice și de aceea se impune ca activitatea lor creatoare să fie trecută prin severe filtre psihologice.

Unul din analiștii suprarealismului, I. Biberi, nota că „Obiectivul ultim, (...) obsesia permanentă a artistului suprarealist este de a crea un nou regim de realitate" [106] cu alte cuvinte, de a proiecta o nouă viziune asupra lumii reale, imaginată bizar și exprimată cu mijloace artistice, în parte anticipate de pictura lui H. Bosch și Goya.

Acest curent artistic, care apelează la imagini onirice, dă frîu liber emanațiilor provenite din zonele obscure ale psihismului uman și ale fanteziei delirante, suscită un soi aparte de emoții contemplative cu efecte contradictorii de admirație și repulsie, de interes și uimire.

Procesul de elaborare al artei suprarealiste recurge la explorarea tuturor resurselor psihice, la reacțiile psihotice, precum și a celor provocate artificial ca, de exemplu, înlănțuirile imagistice survenite în vis, în stare de semi-trezie, delir, halucinații, precum și cele survenite sub influența consumului de droguri și băuturi pe bază de alcaloizi.

În cadrul automatismelor psihice, a reacțiilor independente, în afara controlului voinței și chiar a conștiinței, reacții ce pun în valoare potențialul la-

tent, gestat și tăinuit în ungherele inconștientului, artiștii suprarealiști realizează operele lor cu aspect fantastic, grotesc, halucinant.

Prezența printre precursorii sau prozeliții acestui curent, a lui Goya, Hoffmann, Poë, Dali ș.a., susține ideea deja enunțată, conform căreia anumite expresii avangardiste, decretate ca modele artistice, sînt rezultatul unor reacții psihotice obiectivate care, luate ca exemplu, se extind devenind școală (II. 4). O asemenea înfiripare și evoluție a avut curentul suprarealist, a cărui obsesie principală a fost de ordin tematic pentru cei care l-au cultivat deliberat. În viziunea lor, formele umane (și nu numai) suferă hipertrofieri sau deformări neverosimile, ființele au aspecte ciudate, părțile corpului omenesc sînt dispersate sau aglutinant combinate, ca în concepția filosofului grec Empedocle din Agrigent. Apar de asemenea numeroase simboluri sexuale, adevărate obsesii de un senzualism vizibil sau ascuns, imagini grotești, incredibil deformate, obiecte metalice care curg sau se modelează în configurații semifluide, proiecții de coșmar ale unui univers pe cît de inedit, pe atît de bizar [107]. În această familie artistică sînt considerați corifei Salvador Dali, P. Delvaux, R. Magritte, Rouault și nu în ultimul rînd Chagall, care este printre altele și autorul lucrării intitulate *Obsesie.*

Pretențiile declarate expres în *Manifestul suprarealismului,* ca adepții acestui curent să practice automatismul psihic pur, dicteul spontan al gîndirii și să utilizeze revelațiile onirice etc., nu sînt decît niște deziderate aplicate în foarte puține cazuri, remarcă pe bună dreptate R. Huyghe. La această observație pertinentă am mai adăuga că prevederile consemnate în statutul emanat din inițiativa lui A. Breton nu puteau fi realizate întrucît

unele din ele sînt posibile numai în anumite condiţii specifice naturii psihicului uman. O operă, declară A. Breton, nu se poate încadra în acest curent, decît în măsura în care „artistul s-a străduit să ajungă în cîmpul psihofizic total", din care, zona conştientă nu reprezintă decît o parte restrînsă. Citîndu-l pe Freud, subliniază că acesta a arătat cum la adîncimi abisale lipsesc contradicţiile şi tulburările emotive datorate refulării, iar realitatea exterioară este înlocuită cu una psihică, supusă unui singur principiu, acela al plăcerii. Emanaţiile mentale rezultate din aceste adîncuri psihice, artistul le preia sub forma dicteului automat, atunci cînd ele apar din surse onirice, sau spontan, ca rezultat al inspiraţiei de moment, dar cu substrat îndepărtat de controlul cenzurii conştiente [108].

Automatismul psihic (conform psihiatriei), nu este totuşi posibil decît în împrejurări psihopatologice sau în urma realizării unor îndelungate exerciţii, care transformă o anumită probă într-un stereotip dinamic ce declanşează un mecanism uniform, chiar în sfera psihicului. Atunci cum se împacă acest lucru cu un alt principiu al suprarealismului : spontaneitatea ?

În ceea ce priveşte transpunerea imaginilor onirice şi a celor ce apar ca efect al consumului de droguri, este un lucru posibil, dar atunci se pune problema dacă demersul creator este exclusiv apanajul unei activităţi întîmplătoare şi inconştiente. În această situaţie mai apare o nouă întrebare : care este aportul contribuţiei conştiente şi ce rol are inconştientul ca factor întîmplător în ecuaţia actului creator ? După opiniile celor mai mulţi cercetători, ambele nivele concură dialectic la desăvîrşirea creaţiei ca proces ; cele două zone se influenţează şi se întrepătrund reciproc, aşa cum am avut prilejul să

arătăm (II. 4) într-un capitol precedent. Orice alternativă exclusivistă poate fi suspectată de unilateralitate.

IV.2. Hermeneutica freudiană

Psihanaliza oferă una din cheile explicării acelor fenomene mai puțin evidente și clare ale creației, ale mecanismelor intime legate de obsesiile profunde ale psihismului uman, pentru care posibilitățile noastre de înțelegere sînt limitate. În vederea decodificării unor asemenea procese cu încărcătura lor de semnificații vom explora împreună cu R. Huyghe universul plastic al lui H. Bosch, Fr. Goya și al altor artiști din epoca respectivă. Două lucrări ale autorului citat, *Puterea imaginii* și *Dialog cu vizibilul* cuprind ample analize psihologice consacrate atît demersului intențional al artistului, cît și impresiilor ce rezultă din receptarea produsului artistic. Circumscriindu-ne în limitele sferei noastre de interes, am găsit observații pertinente făcute în cel mai autentic spirit freudian. După autorul citat, rezultă că subiectele lui H. Bosch nu sînt decît proiecții ale propriilor sale obsesii, care își au originea în zonele profunde ale inconștientului. Temele cele mai frecvente reflectă „obsesia păcatului (...), obsesia poftelor inconștiente", care sînt supuse constrîngerilor morale și deci refulate. Biografii și istoricii lui H. Bosch, Combe și Tolnai, au confirmat acest punct de vedere [109].

Deși lucrările lui sînt pline de alegorii și simboluri, *Sfîntul Anton*, *Carul cu fîn*, *Grădina desfătărilor*, *Infernul*, *Paradisul* ș.a., ele pot fi descifrate cu ajutorul hermeneuticii psihanalitice sau prin inter-

mediul unor fine intuiții, așa cum a reușit încă din secolul al XVIII-lea José de Siguença, care a arătat că pînă la H. Bosch pictorii înfățișau oamenii văzuți din afară, el i-a prezentat dinăuntru, din adîncul ființei lor.

Din perspectivă freudiană, picturile lui H. Bosch dezvăluie „clocotul dorințelor interzise", în centrul cărora domină tema tentației. În *Ispitirea Sfîntului Anton* fabulația iconografică prezintă felul în care anahoretul este hărțuit de păcătoasele care-l îndeamnă spre poftele lumești. *Carul cu fîn* tratează un subiect asemănător : lumea e un „munte" de fîn din care fiecare ia cît poate să apuce. Carul e greu de povara tentațiilor omenești la care rîvnesc toți cei din jur. În *Grădina desfătărilor* H. Bosch este mai sofisticat, utilizînd alegorii de origine mistică sau scoase din practicile ezoterice ale alchimiștilor, pictorul se folosește de anumite coincidențe pentru a-și înșela contemporanii asupra celor mai „secrete obsesii ale ființei sale". În această lucrare el face o trimitere la ideea Paradisului, de fapt grădina plăcerilor terestre [110].

Rezultă că procesul creației a pus în evidență cu mult înaintea psihologiei, respectiv a psihanalizei, zonele obscure ale sufletului omenesc, gestațiile și emanațiile inconștientului (care nu toate au aceeași origine instinctivă), precum și înlănțuirile onirice. Întregesc această idee o serie de pictori, care sînt contemporani de epocă cu H. Bosch : Lotto, Giorgione alias Barbarelli, Dürer, Dossi alias Luteri. Lucrări ca *Visul* lui Lotto, în care apar personaje bizare și aglutinante, fanteziile lui Giorgione care sfidează logica, *Omul disperat* al lui Dürer, ca și *Visul* lui Dossi, confirmă faptul că obsesiile de profunzime își găsesc o posibilă și reală exprimare în artele plastice, în creații mai vechi și mai noi.

Un alt pictor a cărui operă plastică oferă de asemenea posibilitatea unor largi investigații analitice de tip freudian este artistul spaniol Goya. În activitatea sa creatoare vom constata fenomene și procese a căror semnificație o vom descifra cu ajutorul hermeneuticii psihanalitice și completărilor făcute de Jung.

Este cunoscut faptul că la sfîrșitul existenței sale, Goya s-a retras într-o severă izolare. Locuința sa era cunoscută sub denumirea de „Casa surdului" *(Quinta dela sordo),* pe pereții căreia a pictat bizare proiecții ale imaginației sale, fantasme, coșmaruri, scene onirice. Claustrat într-un spațiu restrîns, s-a lăsat pradă unor obsesii care în parte începuseră să-l urmărească din perioada în care plăsmuise faimoasele sale *Capricii.*

Urmărind explicarea freudiană a mecanismelor psihice, R. Huyghe arată că în cazul lui Goya, și nu numai al lui, tendințele obscure ale inconștientului încearcă să se elibereze pe căi ocolite, prin sublimare, pentru a putea realiza trecerea barierei sau cenzurii conștiente. Și Goya a căutat să se elibereze de obsesiile sale, dar nu prin evacuarea directă a tentațiilor interzise și reprimate, ci prin convertirea lor în simboluri. Arta i-a dat o asemenea posibilitate.

Investigațiile psihologice întreprinse asupra produselor artistice realizate de pictorul spaniol conduc la aceleași concluzii pe care Freud le-a tras cu privire la structurile elementare, de origine instinctivă, ale omului. Acestea se manifestă în diferite feluri, inclusiv în domeniul imaginației și al visului. „În stare de somn — scrie Freud — inconștientul profită (...) de diminuarea cenzurii nocturne și se servește de resturile diurne pentru a alcătui împreună cu elementele pe care acestea le furnizează, o do-

rință de vis interzisă". Un vis interzis, apreciază R. Huyghe, poate fi definit atît universul lui Bosch, cît și al lui Goya.

După cum se știe, Freud considera că visele servesc în primul rînd pentru exprimarea dorințelor sexuale, pentru proiectarea libidoului. La Goya sexualitatea crudă se îmbină cu imaginea sîngeroasă a crimei. Pînzele lui atroce, inimaginabile, ca *Uciderea episcopului de Quibec*, sau picturile mici aparținînd marchizului de la Romana, cu scene înfățișînd torturarea, despuierea și violarea unei femei, confirmă ideea de mai sus [111].

Un alt aspect conex al defulărilor în stare de somn îl reprezintă convertirea unor obsesii refulate în simboluri ezoterice. Nimic nu prefigurează mai bine deslușirile de mai tîrziu ale psihanalizei, ca lucrarea lui Goya *Somnul rațiunii produce monștri* din ciclul *Capricii*. În timp ce artistul adoarme, controlul conștiinței este anulat și spațiul imagistic rezultat din conexiunile aparent întîmplătoare este invadat de bufnițe și alte zburătoare ciudate, precum și de animale cu înfățișări bizare din familia felinelor. Singurul mod de a se elibera de aceste obsesii hiperbolizate în coșmaruri, care eufemistic vorbind frizau limitele normalului, era desenul.

Feuchtwanger, unul din cei mai străluciți romancieri-biografi ai lui Goya, scria într-un autentic stil psihanalitic cum funcționa în cazul pictorului mecanismul defulării : „Adunîndu-și toate puterile, se dezmetici și puse mîna pe creion. Așternu pe hîrtie spiritele cele rele (...). Și cum le văzu pe hîrtie se mai liniști (...). Așa le ținea în frîu, așa scăpa de ele. Cînd se tîrau și zburau pe hîrtie nu mai erau periculoase" [112]. Într-un alt loc, același autor, transpunîndu-se în psihologia pictorului invocat, scria :

„Cînd desenez monștri nu-mi mai este frică de ei“ [113].

Eliberarea prin sublimare artistică este autentică și reală în cazul celor mai mulți creatori. Van Gogh scria în acest sens : „Eu, de pildă, simt o mare ușurare cînd execut o pictură“ [114], iar H. Moore declara : „Este o greșeală ca un sculptor sau un pictor să vorbească sau să scrie prea des despre munca sa ; aceasta descarcă tensiunile necesare operei sale“ [115].

Aceste mărturisiri ale unor creatori vin să confirme punctul de vedere freudian și jungian cu privire la eliberarea tensiunilor profunde prin artă, a conflictelor și obsesiilor care-și găsesc nu numai o rezolvare artistică, ci și una de ordin terapeutic. Deschizînd o paranteză, am putea afirma, chiar dacă Freud și Jung n-au făcut-o, că refulările de orice natură ar fi ele, duc la obsesii. Singurul antidot este defularea directă sau indirectă, arta numărîndu-se printre acestea din urmă.

Tendințele refulante pot fi descoperite și în arta nudului, care de la un caz la altul dezvăluie ceva din straturile adînci ale psihismului uman. Pornirile deviate în inconștient, afirmă P. P. Neveanu, nu rămîn ca nisipul pe fundul unui rîu, ci tind să iasă la suprafață, să se consume într-un fel. Una din formele posibile de obiectivare este imaginea plastică. De data aceasta nudul nu va mai reprezenta un simbol incifrat, ci o expresie relativ clară a unui gînd scăpat de sub controlul cenzurii și exprimat fără ambiguități. În evoluția sa, imaginea reflectată a nudului a cunoscut cele mai diferite moduri de exprimare artistică, toate purtînd însă caracteristicile psihologice ale autorului, precum și influența concepției estetice a epocii.

Este suficient să ne gîndim la felul în care a fost văzut corpul uman de către marii maeștri ai picturii, Botticelli, Michelangelo, Rubens, Tițian, Corot, Regnault, Goya, Ingres, Manet, Gauguin, Renoir ș.a. pentru a ne face o imagine despre felul în care nudul a fost o expresie mai mult sau mai puțin disimulată a libidoului chiar dacă a fost văzut de ochiul unui artist. Înfățișarea acestuia a oscilat între reprezentarea lui cvasi spiritualizată (Botticelli, Rafael), și formele pronunțat senzuale (Goya, Rubens, Renoir).

Deși psihanaliza este recunoscută ca fiind o descoperire remarcabilă ce poate fi folosită și ca metodă hermeneutică pentru descifrarea unor fenomene psihice complexe, ea este susceptibilă de completări. De altfel dizidenții freudismului, Adler și Jung, atrag atenția asupra faptului că *inconștientul nu este numai locul instinctelor, ci o zonă mult mai bogată și mult mai umană decît îl concepuse medicul vienez.* Într-o asemenea accepție am utilizat și înțeles psihanaliza ca metodă auxiliară pentru decodificarea unor sensuri și semnificații pe care produsul artistic le include atît sub raport semantic arhetipal, cît și estetic.

O asemenea constatare o întîlnim și la M. Eliade, care ori de cîte ori se referea la obsesiile deloc întîmplătoare ale unui poet, sau intricate în alte forme ale creativității umane, avea în vedere multiplele implicații ale psihanalizei. Încă din studiile sale de tinerețe, savantul român arăta că „amintirile imemoriale" care se află sub o formă latentă în sufletele tuturor oamenilor și „care irup în opera scriitorilor", sînt exprimate sub forma unor arhetipuri mitice, mai mult sau mai puțin ezoterice [116].

IV.3. Amprenta unor preocupări stabile în opera lui Brâncuși și Țuculescu

Ca orice creator, și Brâncuși a fost urmărit cu insistență de idei și sentimente care au suferit metamorfoza devenirii lor dialectice, de la intenție la materializarea acestora în opere finite. El avertiza că nimic nu se naște de la o zi la alta fără o incubație prealabilă, iar în ce-l privea, acumulările realizate în timp i-au asigurat o permanentă activitate artistică. „Fiecare din lucrările mele — scria Brâncuși — datează de vreo 15 ani în proiect și pot începe un lucru nou în fiecare zi“ [117].

Obsesiile, sub semnul cărora a stat creația marelui sculptor român, se reflectă în durata și tenacitatea ce și-au pus amprenta în activitatea sa, pentru realizarea unor subiecte sau teme ca „Zborul“, „Sărutul“, „Domnișoara Pogany“, „Coloana nesfîrșită“ ș.a.

Brâncuși a avut vocația zborului și l-a studiat dintr-o altă perspectivă decît Leonardo da Vinci. Primul a vrut să-l sugereze într-o serie de lucrări de sculptură, cel de al doilea l-a cercetat ca fenomen natural, în dorința de a-i descifra tainele și a-l adapta posibilităților umane. „Pe cînd eram copil — se destăinuie Brâncuși — visam mereu că aș dori să zbor printre arbori spre ceruri (...). De patruzeci și cinci de ani port nostalgia visului acestuia. Eu nu doresc să reprezint o pasăre, ci să exprim însușirea în sine, zborul, elanul, (...) iubesc tot ce se înalță“ [118]. Ideea l-a preocupat atît de mult încît și în alte împrejurări a ținut să precizeze : „Toată viața mea am căutat esența zborului. Zborul, ce fericire !“

Deși în acest context i-am amintit numai pe Leonardo da Vinci și pe Constantin Brâncuși, ei nu reprezintă niște cazuri izolate, ci expresia unui simbol,

obsesia unei năzuințe generale și permanente a omenirii : desprinderea de pămînt.

Marcat de obsesia zborului, C. Brâncuși trudește pentru găsirea celei mai potrivite forme care să-i sugereze intenția. Pornind în realizarea acestui gînd cu *Măiastra*, *Pasăre de aur* și terminînd cu *Pasăre în văzduh* care, după inventarul făcut de A. T. Spear, totalizează 28 de variante, marele sculptor român a găsit cea mai plastică expresie stilizată și esențializată a zborului.

Și tema „Sărutului" persistă în preocupările și realizările lui Brâncuși. Debutează pe această temă cu o machetă din piatră de mici dimensiuni (1907—1908), după care, la scurt timp, reia ideea pentru un monument funerar dedicat Tatianei Rașevski, logodnica doctorului S. Marbé, înhumată în cimitirul Montparnasse din Paris. O altă variantă datează din 1912, pentru ca ultima să fie inclusă sub formă de simbol în *Poarta sărutului* și ciclul se încheie în 1937 prin realizarea acestui monument în cadrul Ansamblului de la Tîrgu Jiu nu departe de *Masa tăcerii* și de *Coloana fără sfîrșit* [119].

Variantele executate pe aceeași temă de Brâncuși pentru *Domnișoara Pogany*, ca și cele pentru *Coloana fără sfîrșit* realizată în mai multe versiuni în Franța, păstrate în atelierul său din Paris, și la scara de 29,5 × 9 × 9 m în România, sînt tot atîtea mărturii care pledează atît pentru ideea studiului nostru privind relația directă existentă între munca de creație și dimensiunea sa obsesivă, cît și pentru specificul activității artistice a sculptorului nostru în special.

Tenacitatea cu care anumite subiecte au persistat și au fost preluate în mai multe versiuni nu demonstrează numai obsesia temei, ci și a nevoii lăuntrice

pentru exprimarea perfecțiunii, aspect deosebit de important al muncii și osîrdiei creatoare. Acestei probleme îi vom consacra de altfel spațiul unui viitor capitol.

Exemplele care ar putea ilustra felul în care intențiile se transformă în obsesii și acestea la rîndul lor se convertesc în opere plastice, sînt numeroase și se întîlnesc aproape fără excepție în activitatea unui artist. Nu ne vom opri însă decît asupra unui caz. Acesta se numește Țuculescu.

În peisajele simple și cele compoziționale ale pictorului invocat se repetă, cum este lesne de observat, anumite simboluri, dintre care cel puțin două se impun atenției noastre : semnele totemice și, în special, conturul ochiului uman multiplicat în foarte multe lucrări. Picturile *Printre străbuni, Duet, Pană de păun, Coloane, Totem solar, Izvod popular, Pată oranj, Peisaj industrial iarna, Copacul, Compoziție cu păpuși,* sînt doar cîteva din lucrările lui Țuculescu, în al căror mesaj semantic ochiul este inclus ca parte componentă a temei tratate.

Semnificația simbolică a ochiului ce populează spațiile peisajelor lui Țuculescu nu este clar și definitiv decodificată. Nu cunoaștem ce sens i-a atribuit autorul, știm doar că Petru Comarnescu, vrînd să-i tălmăcească înțelesul, a făcut trimitere la frescele bizantine în limbajul cărora ochiul însemna sete sau dor de cunoaștere [120].

Nemaiinsistînd asupra conținutului informațional al motivelor țuculesciene, pentru că nu descifrarea acestora ne interesează în acest context, ci prezența, persistența lor obsesivă în ansamblul tematic al creației sale, conchidem cu mărturisită speranță că acest aspect a fost clar circumscris.

IV.4. Reflecții constante în comentarii critice și scrieri memorialistice

În comentarii critice, în monografii literare, de artă, ca și în scrieri memorialistice, tema obsesiei — în diferitele ei ipostaze posibile — este, așa cum am mai avut prilejul să menționăm, relativ frecvent invocată. O întîlnim mai des în cronicile curente dedicate unor momente ale vieții muzicale, teatrale, plastice etc., atunci cînd autorul vrea să sublinieze repetarea și insistența unor opțiuni tematice. Asemenea mențiuni am întîlnit în intervențiile multor critici, dar formularea cvasi stereotipă de tipul expresiei „obsedat de motivul", sau „sensul opțiunilor tematice este foarte ușor să-l găsim în obsesia naturii", ori „preocupările obsedante pentru potențarea" nu știu căror semne evocatoare, nu ne îndeamnă să le folosim ca elemente de susținere în sprijinul argumentării noastre, chiar dacă acestea sînt rodul unor intuiții corecte.

Ne vom opri asupra cîtorva lucrări ce au meritul să prezinte clar și convingător introspecțiile sau reflecțiile unor autori care, trecîndu-le prin „arcul voltaic" al rațiunii lor, adaugă la calitățile mai sus menționate și pe aceea de a fi optim focalizată pe problematica noastră.

G. Oprescu, în *Scrieri despre artă*, făcea o remarcă cu un caracter mai general asupra modului în care arta poate pune obsedant stăpînire pe creator. Referindu-se la Șt. Luchian, în special după declanșarea bolii care avea să-i fie fatală, autorul amintit subliniază cum artistul devenea din ce în ce mai subordonat preocupărilor sale pentru arta preferată. Exprimîndu-se la prezentul istoric, G. Oprescu nota cum activitatea creatoare a pictorului „îl muncește

cu o patimă chinuitoare (...)" pînă cînd este complet acaparat. „Cunoaștem acest sentiment de posedat (a se citi obsedat, *n.n.*) pe care uneori arta o exercită asupra celui pe care a pus stăpînire totală", își încheie ideea autorul acestui comentariu [121].

În cazul lui Pallady, Ionel Jianu surprinde o caracteristică particulară a artistului, care are capacitatea de a converti prin inducție pozitivă o categorie estetică într-o altă categorie cu un alt conținut artistic. Iată mărturisirile artistului care confirmă această metamorfoză : „noaptea cînd mă culc, îmi trec prin fața ochilor și mă obsedează tot urîtul pe care l-am cules în timpul zilei" (...) cu toate acestea, așa cum vom constata, artistul nu se lasă pradă ultimelor impresii. „Nu-i înțeleg — continuă pictorul — pe cei care încearcă să redea ce-i urît în viață, deși uneori urîtul te împiedică să cazi în banal" [122]. Pentru a scăpa, artistul evadează din capcana acelor obsesii, convertind urîtul în armoniile eterne ale frumosului, în poezia de cristal a acordurilor geometrice, notează I. Jianu, intermediarul acestor mărturisiri și unul din interpreții creației palladyene.

Forța acaparatoare a obsesiei este subliniată în repetate rînduri și în numeroase comentarii și reflecții aparținînd unor critici și artiști străini. Vom insera în acest context două exemple din arta plastică franceză. Primul se referă la Ingres.

Cunoscut pentru afinitatea ce a manifestat-o față de exprimarea cu mijloacele picturii a frumosului din viață, în general, și a nudului feminin, în special, mulți comentatori au surprins aceste caracteristici punîndu-le în evidență. Jean Cassou scria : „Ingres iubește formele, nu caută miraje și nu este căutat de ele. E obsedat numai de viață" [123]. Din existența ambientală, pictorul selectează diferite aspecte, dintre care, cel mai des reprezentat ca expresie artistică,

este studiul feminin. Pierre Courthion nota cu privire la acest aspect : „în reprezentările femeii pictorul dă dovadă de o asemenea acuitate a simțurilor, de un asemenea gust (...) încît (..,) ajunge să ne comunice propria-i obsesie ce poate merge pînă la fetișism“ [124]. Completînd ideea, Henri Focillion recurge la imaginea pe care o sugerează cunoscuta lucrare a lui Ingres intitulată *Baia turcească* și în care, după părerea teoreticianului francez, se multiplică și se consumă aceeași idee persistentă a pictorului : „obsesia haremului“ [125].

O reflecție directă și interesantă ce-i aparține lui Braque se referă la locul și rolul obsesiei în munca de creație. Ecuația pictorului francez include în formula activității artistice trei faze : *imprégnation, obsession, halucination* [126] (impregnare, obsesie, halucinație). Îmbibat de impresii, creatorul va deveni obsedat de acestea pînă cînd ele vor fi transformate prin tehnică și convenție artistică într-o operă literară, plastică, muzicală etc.

În loc de orice încheiere sau concluzie vom reproduce gîndul mărturisit al unui artist plastic român, care reprezintă după opinia noastră corolarul întregii teoreme propusă pentru a fi demonstrată nu numai în acest capitol, ci în întreaga lucrare. El aparține pictorului Brăduț Covaliu și este condensat în următoarea reflecție : „Din dragoste pornim către artă și din ispășire o înfăptuim pînă la moarte cu trudă și o subjuga[n]tă obsesie“ [127].

V. OPERA MUZICALĂ CA EXPRESIE OBIECTIVATĂ A UNOR NUCLEE AFECTIV-IDEATICE

Incursiunea pe care ne-o propunem în sfera creației muzicale va avea, de asemenea, un caracter explorator pentru a releva felul în care intenția, motivația, obsesia și ceilalți factori interni contribuie la materializarea operei de artă. Atenția noastră se va concentra în acest sens asupra acelor fapte și evenimente spirituale care, prin decantare, devin argumente în sprijinul prezentului demers de analiză psihologică, ce și-a propus să prospecteze atît activitatea unor artiști, cît și produsele lor. Pentru a demonstra o dată în plus că relația creație-obsesie este o realitate din perspectiva căreia procesul creator capătă o nouă dimensiune de investigare teoretică, vom scruta și orizontul muzical.

Alături de datele concrete oferite de biografia oricărui compozitor, de argumentele fundamentale, un loc important îl vor ocupa introspecțiile muzicienilor și compozitorilor, deoarece ele confirmă sau întăresc unele enunțuri teoretice, contribuind la circumscrierea, rotunjirea și articularea ideii de bază cuprinsă în această lucrare.

Pentru început, vom apela la confesiunile și gîndurile lui George Enescu. Din mărturiile lui putem decanta numeroase idei care, în structura argumen-

tării noastre teoretice, au valoare de document, bine-înțeles cu trimitere directă la problematica extrem de complexă a creației. Una dintre acestea se referă la travaliul său componistic, la felul în care se desfășoară în timp, ca durată : „...ceva freamătă în inima mea și nu se oprește nici ziua, nici noaptea (...) nu mă opresc niciodată“ [128].

Din această formulare rezultă una din caracteristicile importante ale dominantei psihologice a creației : inerția. Datorită ei, obsesia are (II.2) tendința de a se menține după ce s-a instalat, de a subordona totul și cu cît elementele care gravitează și participă la constituirea unei dominante sînt mai numeroase și mai complexe, cu atît ea devine mai stabilă și mai obsesivă.

De altfel, în privința unor gînduri care l-au urmărit cu perseverență, Enescu avea să mai facă cîteva declarații care, în fapt, vin să confirme rolul obsesiei în propria lui creație, deși în teorie sau în anumite situații concrete îl neagă. Faptele însă nu-i confirmă punctul de vedere, ci îl contrazic.

Dacă faza de pregătire, sau „conceptivă“, cum o numește compozitorul, este de regulă mai lungă, durata pentru realizarea unei lucrări muzicale este uneori destul de rapidă. Spre edificare, el oferă următorul exemplu din propria lui activitate : „La 14 ani mă plimbam singur... Un ritm îmi veni deodată în minte. L-am purtat în mine trei ani, apoi, la 17 ani, am scris în 15 zile a doua mea sonată pentu pian“ [129].

Această evocare introspectivă a lui Enescu include cel puțin două elemente : unul se referă la mobilul care declanșează intenția și apoi, prin ea, se instalează obsesia, ce-și află sursa nemijlocită în lumea înconjurătoare, în acele evenimente care au darul să impresioneze spontan sensibilitatea creatorului, iar cel de-al doilea se referă la o concluzie cunos-

cută și citată de compozitor : „Așa sînt capriciile hazardului : un sfert de oră și 30 de ani", spunea Whistler [130], referindu-se, bineînțeles, la surprizele în timp ale procesului de creație.

Cu toate că, în această afirmație, inerția obsesiei ce menține desfășurarea actului creator este numai implicată, prezența ei trebuie căutată în perioada care s-a scurs din momentul inspirației și pînă la realizarea sonatei care, în acest caz, a însemnat trei ani de zbucium, neliniște, căutări și numai două săptămîni de muncă pentru transpunerea ideii de bază.

Un aspect controversat în legătură cu problema în discuție, îl reprezintă afirmațiile lui Enescu cu privire la modul în care a creat opera *Oedip*. Pe de o parte respinge ideea că această lucrare ar fi fost „obsesia vieții" lui, deși recunoaște că legenda nefericitului rege l-a urmărit după ce a văzut-o interpretată de Mounet Sully la Paris în 1910, iar pe de altă parte, în *Amintiri*, referindu-se la felul în care a realizat-o, recunoaște că nu s-a apucat de lucru, ci s-a „aruncat" asupra ei. „Eram cu adevărat posedat", scria Enescu, gîndindu-se la importanța subiectului și la ceea ce el reprezintă nu numai pentru cultura Antichității [131], ci — am adăuga noi — și pentru epoca contemporană.

Neconcordanța din planul ideilor rezultă din faptul că ceea ce neagă la un moment dat, afirmă atunci cînd recunoaște că a lucrat ca un adevărat posedat la compunerea operei *Oedip*. Și întrucît „posedat", conform *Dicționarului explicativ al limbii române moderne*, înseamnă „persoană stăpînită de obsesii", Enescu avea să pună de acord evocarea faptului cu fapta evocată, nu numai prin retușarea unei afirmații anterioare, ci și a unor completări ulterioare.

Dacă istoriografii muzicali reţin că partitura operei *Oedip* a fost scrisă iniţial, ca reducţie pentru pian, numai într-un an (iulie 1921—octombrie 1922), iar orchestraţia în opt (1923—1931) [132], Enescu avea să corecteze imaginea reală în timp asupra întregului proces de gestaţie şi elaborare a acestei monumentale lucrări lirice, integrînd în aceste limite şi preocupările care premerg realizarea propriu-zisă. Cu ocazia prezentării în premieră pariziană a operei, în anul 1936, compozitorul avea să declare într-un interviu : „Mi-au trebuit trezeci de ani ca să scriu această partitură" pentru ca într-o altă situaţie să afirme că această operă, la care a început să se gîndească de prin 1906, era gata după vreo 10 ani (? !) [133] Fără a mai zăbovi asupra acestor date contradictorii, vom acorda credit opiniei exprimate de Oct. L. Cosma, conform căreia etapa de creaţie (pregătirea, gestaţia, inspiraţia, realizarea), este de aproximativ un sfert de veac, ceea ce se apropie de una din declaraţiile lui G. Enescu. Douăzeci şi cinci de ani de muncă n-au putut sta, aşa cum vom vedea şi în cazul altor lucrări, decît sub semnul tenacităţii obsesive, a dragostei şi rîvnei creatoare.

O altă lucrare a lui G. Enescu, poemul simfonic *Vox maris*, s-a aflat de asemenea în preocupările lui de lungă durată care, după datele consemnate de W. G. Berger, au depăşit cu cîţiva ani două decenii. Primele însemnări din ceea ce avea să devină acest poem atestă faptul că Enescu a început să-şi noteze unele idei muzicale încă din 1928, cînd se întoarce dintr-un voiaj american. Între aceste schiţe au fost descoperite motivele din partea vocală a lucrării, respectiv „episodul sirenelor" [134].

Intenţia rămasă într-o lungă expectativă a fost întreţinută de o tot atît de persistentă obsesie, pentru

ca apoi să fie reluată la începutul anilor cincizeci, cînd poemul a și fost definitivat.

În creația enesciană străbat și numeroase motive muzicale care își au originea în primii ani de viață petrecuți în satul unde a văzut lumina zilei și a auzit primele acorduri și melodii populare. Aceste imagini, adevărate icoane încrustate pe placa sensibilă a memoriei sale de artist, l-au urmărit, pînă cînd și-au găsit cea mai potrivită expresie într-o lucrare muzicală.

La 16 ani, în primul opus enescian, *Poema română*, autorul zugrăvește satul moldovenesc sugerînd prin imaginile muzicale noaptea de vară, furtuna și o sărbătoare populară. Nevoia de a-și exterioriza și comunica sentimentele și-o satisface compunînd noi opere muzicale, inspirate sub impulsul acelorași mobiluri interioare, evocatoare de dragi amintiri. Rapsodiile române, Suita a III-a *Săteasca*, Simfonia de cameră pentru 12 instrumente solistice, *Sonata a III-a în caracter popular românesc*, suita *Impresii din copilărie* poartă nu numai amprenta autentică a obîrșiei folclorice românești, ci și a genialului său talent, hrănit de puternica flacără a emoțiilor stimulatoare ce-și au originea în aceleași trăiri ale copilăriei și adolescenței.

Propunînd acum o altă personalitate muzicală, vom purcede la investigarea fenomenului numit Beethoven. Analizînd contextul psihologic și social în care a creat universul său sonor, atît de cunoscut pentru gravitatea sa muzicală și filosofică, vom decodifica (și în acest caz), stări obsesive care au contribuit la apariția unor opere nemuritoare, specifice genului.

R. Rolland, unul din cei care s-au aplecat cu mult interes asupra vieții și creației beethoveniene, a descifrat aspecte mai puțin familiare contemporani-

lor, pe care le-a prezentat în cunoscuta biografie romanțată ce-i poartă numele.

După cum se știe, cel mai obscur și neîmplinit capitol al vieții lui Beethoven a fost cel sentimental, despre care unele lucruri pot fi deduse doar cu o relativă certitudine. Reconstituind o secvență din frămîntările intime ale titanului de la Bonn, R. Rolland scria : „Oricît de însetată a fost dragostea cu care s-a aruncat Beethoven asupra copilului a cărui paternitate o revendica, nu trebuie să ne închipuim că refugiul acestei pasiuni l-a eliberat de celelalte obsesii de dragoste". Semnatarul acestor rînduri explică în continuare că ciclul de lieduri (Liederkreis) din 1816 *An die ferne Geliebte*, (Către iubita îndepărtată), constituie o dovadă elocventă pe care noi o interpretăm ca pe o formă a sublimării potențialului energetic primar, în lucrări muzicale. În acea perioadă, Beethoven era îndrăgostit de o femeie care n-a putut fi identificată datorită mărturisirilor sale echivoce : „Din nefericire eu n-am soție. Am găsit una singură, dar care nu va fi a mea niciodată" [135].

Acceptînd deliberat o interpretare psihologică mai liberă, putem afirma că Beethoven s-a aflat sub influența obsedantă a lui Napoleon atunci cînd a creat Simfonia a III-a *Eroica*. Dar, pe cît de puternică a fost impresia sub impulsul căreia a creat sus-numita operă muzicală, pe atît de categorică i-a fost reacția la aflarea știrii că Bonaparte s-a proclamat împărat. După cum este cunoscut, Beethoven a rupt prima pagină a partiturii pe care era scrisă dedicația adresată celui pentru care acum nu mai avea nici o considerație.

Dacă în partea teoretică a lucrării (II.6) am stabilit o relație dialectică între intenție și obsesie, este locul să arătăm că o asemenea legătură se poate face și între impresie și obsesie. De altfel, această afirma-

ție prefațează un viitor capitol în care vom argumenta o altă relație posibilă și reală ce se stabilește în procesul receptării, proces în cadrul căruia, unele impresii persistă sub forma unui ecou obsesiv și după ce contactul nemijlocit cu o anumită operă muzicală, literară sau cinematografică s-a întrerupt demult.

Deși repetarea sau reluarea unor motive muzicale nu indică întotdeauna existența unor obsesii, prezența aceleiași teme în mai multe lucrări din creația beethoveniană presupune, după părerea noastră, cel puțin relevarea unor subdominante. Am putea aminti, în acest caz, ceea ce de altfel consemnează mai mulți muzicologi, și anume faptul că o frază muzicală din *Simfonia a II-a* se repetă foarte asemănător în *Simfonia a IX-a* [136], iar prima parte a *Sonatei pentru pian și vioară* (Sonata Kreutzer) ce se caracterizează printr-o energie neobișnuită, se apropie de unele teme ale Simfoniei a II-a [137].

Simfonia a II-a în re major a fost un fel de preludiu la cea mai grandioasă și generoasă simfonie a lui Beethoven : *a IX-a în re minor*. Legătura dintre cele două lucrări se realizează printr-o temă comună, plină de suflu înălțător, care în *Simfonia a IX-a* a fost denumită „refrenul bucuriei".

Ideea pe care o urmărim nu rezidă numai în reluarea motivului. Repetarea acestei teme nu este totul. Geneza *Simfoniei a IX-a* este complexă și ocupă o perioadă îndelungată de realizare. Intenția de a transpune în muzică versurile lui Schiller *An die Freude*, (Oda bucuriei) a apărut din 1793. Primele însemnări apar în caietele lui de schițe din 1798, 1811, 1812 și sînt mai frecvente după 1815. Dacă luăm ca dată de concretizare a intenției anul 1793 și de încheiere anul 1824, înseamnă că marea

Simfonie este rodul unei îndelungate obsesii și gestații, circumscrise într-un lung demers creator.

Dintr-o altă perspectivă poate fi analizată și interpretată *Simfonia fantastică* a lui H. Berlioz. Se știe că această lucrare s-a născut dintr-o iubire neîmpărtășită pentru actrița H. Smithson, venită la Paris cu o trupă de teatru din Anglia, care prezenta publicului francez piesele lui Shakespeare. După mărturisirile compozitorului, rezultă că acesta a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a-i atrage atenția și a-i intra în grații. I-a dedicat piese muzicale, a organizat concerte în onoarea ei, a înconjurat-o cu afecțiune, dar totul a fost în zadar. În aceste condiții, întreaga lui sensibilitate (și așa labilă, ca să nu spunem bolnăvicioasă), energia și potențialul său creator s-au concentrat în vederea realizării *Simfoniei fantastice*, cunoscută și sub denumirea *Episod din viața unui artist*. Prin sublimarea acestei energii, compozitorul transfigurează în imagini muzicale de factură descriptivă, frămîntările unei minți torturate de obsesia unei iubiri disperate. Cele cinci părți ale simfoniei (pasiuni, un bal, scenă cîmpenească, drumul spre eșafod și visul unei nopți de sabat), sînt tot atîtea aspecte fantastice ale aceleiași idei fixe de dragoste, care polarizează o diversitate de sentimente și gînduri : gelozie, dezamăgire, disperare, ură, batjocură, deznădejde și moarte.

Compunerea acestei simfonii, starea sufletească în care el a creat-o, au stat sub semnul unor mari frămîntări aflate la limita dintre normal și anormal, care în parte i-au facilitat, dar mai ales i-au îngreunat munca. Iată ce declară în *Memoriile* sale Berlioz : „Am compus *Simfonia fantastică* din care, unele părți cu prețul unor mari eforturi, altele cu o ușurință de necrezut. Astfel, de pildă, *Adagio* (din *Scena cîmpenească*), care impresionează într-o mare

măsură publicul şi chiar pe mine, m-a torturat mai mult de trei săptămîni ; l-am abandonat şi l-am reluat de două sau de trei ori" [138].

Aşa cum rezultă, obsesia ca factor psihic intern, condiţionează şi stimulează orice efort constructiv, întreţinînd şi chiar întărind motivaţia oricărui proces creator, orientat atît spre realizarea unei opere literar-artistice, cît şi pentru *interpretarea* unei lucrări muzicale, dramatice coregrafice etc. Această idee susţinută şi argumentată sperăm, cu date suficiente în această lucrare, este servită convingător şi de introspecţia analitică pe care o face N. G. Neuhaus în cartea sa intitulată *Despre arta pianistică*. Datorită valorii ei, în acest context documentară, reproducem ceea ce credem că are mai concludent pentru tema noastră, chiar cu riscul de a da un citat mai lung. Să-l urmărim pe autor „...cînd m-am apucat pentru întîia dată să studiez cea mai dificilă Sonată de Beethoven, opus 106 în si bemol major *Hammerklavier* cu fugă, eram plin de zel şi cînd nu o cîntam, mă gîndeam tot la ea pe cînd mă plimbam, la scăldat sau în timpul prînzului... Cînd mă duceam la culcare aşezam partitura pe un scaun şi la lumina unei lumînări (...) o parcurgeam pînă mă furua somnul. Pe cînd dormeam, visam sonata şi mi se întîmpla să mă «împotmolesc» — în vis — în textul fugii nemaiştiind cum continuă. Pe cît se pare, acest vis mă tulbura într-atît încît mă trezeam, aprindeam lumînarea, luam partitura şi parcurgeam fuga, luînd-o de la punctul unde mă poticnisem, pe urmă adormeam iar. Şi asta se repeta..."

Mai departe, N. G. Neuhaus conchide : „Uneori bucăţi mult mai uşoare mi-au necesitat o perioadă mai lungă pentru a le putea învăţa, deoarece nu lucram cu acea încordare a voinţei, nu eram obsedat de ele ca atunci cînd am învăţat *Sonata Hammerkla-*

vier. Provenienţa acestei obsesii este lesne explicabilă : ştiam dinainte că este una din cele mai frumoase şi totodată mai dificile compoziţii pentru pian ale lui Beethoven“ [139].

Rezultă dintr-o foarte sumară concluzie că în nenumărate cazuri perfecţiunea nu se poate realiza în literatură sau artă decît cu preţul obstinaţiei şi a tenacităţii obsesive, ceea ce ne indreptăţeşte să analizăm într-un capitol viitor şi acest aspect, ca parte componentă a ceea ce s-ar putea numi şlefuirea operei de artă.

VI. ŞLEFUIREA DIAMANTULUI SAU „ORGOLIUL" PERFECŢIUNII

Angajată şi implicată în toate formele de manifestare a creaţiei, obsesia poate fi făcută răspunzătoare într-o anumită proporţie şi de felul în care se prezintă conţinutul, stilul şi limbajul unei opere literar-artistice.

Experienţa pasionantă a unor mari „posedaţi" ai stilului este interesant de urmărit şi studiat. Cei care au „obsesia stilului" pot fi supuşi unei tentaţii duble : una ar putea fi cea pozitivă, îndreptată spre calitatea operei de artă, aşa cum foarte bine cealaltă ar putea să-l împingă pe creator spre căutări sterile. În prima categorie, a „obsedaţilor fecunzi", îi putem include, din cultura română, pe Caragiale, Odobescu, Ion Barbu, Creangă, iar din literatura străină pe Flaubert, Baudelaire şi Mallarmé.

Dacă a avea un stil propriu înseamnă să armonizezi originalitatea individuală cu aceea a timpului şi societăţii (T. Vianu), simularea stilistică duce la efecte exterioare datorită preţiozităţilor sau falsului academism ce împietează atît conţinutul cît şi valoarea literară, muzicală sau plastică a lucrărilor realizate sub o asemenea influenţă.

Spre deosebire de cei ce consideră că stilul compozit, eclectismul, confuzia, coeziunea stilistică arti-

ficială, anarhia etc., sînt manifestări ale unei forme de „patologie artistică", ca rezultat al „obsesiei patologice", noi apreciem că această concluzie este exagerată întrucît o asemenea situație o putem regăsi și în cazul unor oameni normali.

Nu este mai puțin adevărat că, așa cum remarca A. Storr în lucrarea sa *La dinamica della creativitá* (Dinamica creativității) respectiv în capitolul *La creativita e il carattere ossessivo* (Creativitatea și tipul obsesiv), scriitorii din categoria tipului obsesiv pot împinge mania preciziunii, utilizarea corectă a cuvintelor pînă la absurd [140]. Ambivalența obsesivului poate însemna, ca alternativă, muncă pînă la epuizare pusă însă în slujba perfecțiunii actului artistic. Că este așa, ne-o dovedește faptul că din această categorie tipologică fac parte, așa cum am mai arătat (II.4) Dickens, Ibsen, Stravinski, Rossini, Wagner, Beethoven, Swift și implicit opera lor, care peste tot în lume se bucură de o prețuire deosebită.

Migăloasa șlefuire, practicată pînă la perfecțiunea operei de artă, este o tendință quasi-generală a tuturor marilor creatori sau cărturari. De la Coresi, D. Cantemir, Enăchiță Văcărescu, Budai-Deleanu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, L. Rebreanu, T. Arghezi, M. Sadoveanu, L. Blaga, ca să nu amintim decît o parte dintr-o listă mai cuprinzătoare, pînă la cei mai renumiți creatori ai zilelor noastre, preocuparea pentru îmbogățirea și cizelarea limbii literare uneori pînă la forma ei desăvîrșită este prezentă, ca și grija pentru valoarea operei în totalitatea ei.

Această preocupare rezultă și din unele mărturisiri sau documente manuscrise, care au răm as de la diferiți autori sau apropiații acestora. Ele confirmă marea grijă a unor poeți, prozatori, artiști plastici

sau compozitori, pentru perfecțiunea formelor de exprimare și a sensurilor exprimate prin limbajul artistic adoptat, după felul în care aceștia au zăbovit și insistat asupra lor.

Vom da cîteva exemple, care au forță de generalizare atît în ceea ce privește modalitatea de lucru a autorului invocat, cît și pentru domeniul ce-l reprezintă poezia. Pentru început, Eminescu.

Este cunoscut că la originea *Luceafărului* se află basmul popular *Fata în grădina de aur (Das Mädchen im goldenen Garten)* culeș de R. Kunisch pe la 1861 în România, pe care Eminescu l-a prelucrat și transpus în cunoscutul poem. Mai tîrziu, între 1880—1882, îl reia și-l realizează încă în patru versiuni autonome. Ultima este definitivată în octombrie 1882 și este publicată în cursul anului 1883 atît în almanahul „România Jună", care apărea la Viena, cît și în „Convorbiri literare" de la Iași.

Minuțiozitatea cu care a lucrat pentru aparent cel mai neînsemnat detaliu nu trebuie explicată numai prin migala și răbdarea de care a dat dovadă pe parcursul celor aproape zece ani în care a prelucrat și realizat cele cinci variante ale *Luceafărului,* ci și a nenumăratelor intervenții de ordin stilistic făcute pe manuscrise. Numai pentru expresia „o prea frumoasă fată" s-au găsit nouă variante [141]. Și exemplele ar putea continua.

Dintr-o analiză sumară, privirea descoperă în manuscrisele lui Eminescu numeroase corecturi și reveniri, care nu fac decît să confirme preocuparea lui pentru găsirea celei mai fericite expresii poetice ca rezultat al opțiunii sale de bijutier, șlefuitor de versuri.

În această ordine de idei îl vom aminti și pe G. Coșbuc, poetul și traducătorul unor capodopere ale literaturii universale *(Eneida, Odiseea, Sacontala,*

Divina Comedie ș.a.). Lucrînd peste șapte ani [142] la transpunerea în limba română a poemului dantesc, Coșbuc nu se va mulțumi cu prima formă a traducerii sale, va reveni asupra textului, operînd numeroase modificări. Perioada în care a efectuat aceste corecturi a depășit cu mult pe cea în care a realizat prima translație. Soția poetului, Elena, a făcut următoarea precizare : „Douăzeci de ani, cei mai frumoși ani, i-a închinat acestei traduceri". În linii mari, tălmăcirea era terminată prin 1907, dar s-a apucat s-o „șlefuiască", schimbînd-o aproape în totalitatea ei. De altfel, nici n-a avut fericirea s-o vadă tipărită. Acest lucru s-a întîmplat mai tîrziu, cînd sub îngrijirea profesorului italian R. Ortiz a apărut prima ediție a *Divinei Comedii* în interpretarea poetului ardelean [143].

Din mărturisirile document ale scriitorilor contemporani reproducem gîndurile introspective consemnate de E. Barbu în *Jurnalul* său. Aici arată cum, după ani de documentare, stocare de informații și impresii, după o perioadă îndelungată de neastîmpăr și trudă creatoare, se hotărăște să definitiveze, în sfîrșit, conținutul și forma romanului *Groapa*. Citind și recitind, lucrînd și corectînd textul acestei cărți, nu se poate declara mulțumit. În 1955, după zece ani de muncă, era la a XI-a versiune a romanului. După încă doi ani, avea să noteze în *Jurnalul* său : „Am retras cartea aflată în spalt pentru că mi se părea pe alocuri inegală. A XIII-a oară s-o armonizez" [144].

Din acest migălos travaiiu pentru perfecțiune a ieșit pe porțile imaginației sale creatoare unul din cele mai reușite romane ale lui E. Barbu.

În sprijinul aceleiași idei, a desăvîrșirii, vom mai cita declarația unei mai puțin cunoscute scriitoare americane, D. Parker, care spunea : „pentru mine

nu există scris fără oprire. Nu pot să scriu cinci cuvinte fără să schimb șapte" [145].

Perfecțiunea expresiei stilistice nu este numai apanajul scriitorilor, ci și al altor categorii de artiști. Drept mărturie pentru această înclinație comună tuturor creatorilor stau și rîndurile de mai jos care, de această dată, vin din partea lui George Enescu : „Pe măsură ce-mi vin ideile, îmi fac însemnări, un teanc de însemnări, pe care le mîzgălesc pînă ce nimeni afară de mine, nu mai înțelege nimic... Dar ce muncă de ocnaș ! Șterg, revizuiesc, mai mult șterg decît scriu. Mai ales aștept... ascult..." [146].

Unde dacă nu în cazul lui Brâncuși putem invoca „obsesia perfecțiunii", așa cum o face într-un studiu plin de reflecții, F. Sandor ? Aplecîndu-se asupra operei brâncușiene, autorul amintit relevă tradiția populară ca antecedent în creația sculptorului, frumusețea și monumentalitatea formelor descoperite de el, la care se adaugă numeroasele variante ale unor lucrări ca *Pasărea măiastră*, *Domnișoara Pogany* ș.a., pentru care artistul român a trudit cu rîvnă, șlefuind suprafețele pînă ce acestea au atins esența gîndului și a expresiei proiectată de geniul său. Deși convins de afirmațiile sale, F. Sandor se întreabă : „A vrut perfecțiunea. Oare a reușit ?" [147].

Răspunsul este unul și fără echivoc. A împlinit ceea ce și-a propus, așa cum nimeni n-a reușit pînă la Brâncuși (și credem că mult timp după el nu va izbuti), să împingă perfecțiunea limbajului său pînă la desăvîrșirea și esențializarea formei, a ideii și expresiei artistice.

Exemplele date, din nenumăratele cazuri existente, demonstrează, credem concludent, că pentru a atinge perfecțiunea în artă trebuie să fii nu numai genial ca Eminescu, Enescu sau Brâncuși, ci să fii

în aceeași măsură devorat și posedat de „orgoliul" desăvîrșirii, al lucrului complet împlinit.

Aceasta este accepția pe care am acordat-o în prezentul subcapitol obsesiei : Ea trebuie înțeleasă și în sensul ei figurat, metaforic, ca dorință a omului de artă de a se autodepăși.

Operele spontan recunoscute pentru perfecțiunea lor artistică, sau uneori în perspectivă istorică, se transformă de multe ori din opțiuni într-un fel de cărți de căpătîi.

VII. RECEPTAREA ARTISTICĂ CU REMANENȚE MNEZICE

Premisele acestui capitol au fost anticipate în paginile anterioare, acolo unde se vorbea de cîteva aspecte privind felul în care anumite impresii pot dăinui încă mult timp în mintea unui om și după receptarea unei lucrări artistice. În această ordine de idei, arătam că persistența obsesivă poate fi asociată nu numai cu intenția creatoare, ci și cu impresia de lungă durată rezultată din contactul nemijlocit cu o operă literară, muzicală, sau plastică.

Dăinuirea și revenirea în memorie a unor pasaje literare, versuri, secvențe muzicale, melodii, imagini cinematografice, plastice etc., sînt efectele mai puțin cunoscute ale unor fenomene și procese care nu pot fi întotdeauna precizate. Cauzele sînt mai apropiate sau mai îndepărtate, mai mult sau mai puțin ușor de stabilit, ca în cazul dispozițiilor pe care nu le putem explica întotdeauna, pe baza antecedentelor imediate.

Rezistența acestor impresii, ecoul lor prelungit, pot fi puse pe seama unor emoții intense, care imprimă o mai puternică remanență (stabilă, de durată) în memoria receptorului, ca în remarca de fină observație psihologică făcută de G. Ibrăileanu într-un fragment din romanul său *Adela*. „Repeta fără

sfîrsit, ca într-o obsesie, cîteva măsuri dintr-o mazurcă".

Alteori, impresii fără rezonantă imediată vor plonja în zonele îndepărtate ale conștiinței umane după care, fără un motiv aparent sesizabil, vor țîșni la suprafață persistînd sau revenind la intervale imprevizibile.

Sînt piese muzicale de o mai mică sau o mai mare dificultate, care prin ritmul, tempo-ul, tematica, melosul, ciclicitatea motivelor se impun obsesiv atenției și memoriei. Pentru a ilustra acest aspect, vom alege cîteva exemple care, sperăm, vor fi pe cît de cunoscute pe atît de sugestive : *Bolero*-ul de M. Ravel, *Într-o piață persană* de A. Kettelby, *Perpetuum mobile* de J. Strauss, Simfoniile a II-a, a V-a și a VII-a de Beethoven și multe altele.

Bolero-ul, ca dans popular, este de origine spaniolă, caracterizat printr-o ritmică uniformă și un tempo moderat în 3/4. Pe planul compoziției culte, bolero-ul i-a atras, printre alții, pe Fr. Chopin și M. Ravel. Ultimul i-a dedicat balerinei Ida Rubinstein o astfel de lucrare, care a devenit celebră prin ritmul ei caracteristic și obsedant. Pentru a-i sublinia această trăsătură, autorul a menținut tonalitatea în do major pînă la ultima variațiune, cînd apare subit, fără pregătire, o tonalitate în mi major ce creează un punct de încordare maximă [148].

Efecte obsedante poate provoca în proporții diferite atît lucrarea lui A. Kettelby, *Într-o piață persană*, cît și *Perpetuum mobile* al lui J. Strauss, care prin repetarea ideii muzicale se fixează de memoria receptorului, determinînd un ecou prelungit sau reprezentări ce apar uneori din senin ca rezultat al unui dicteu automat.

Rămînînd în sfera muzicii simfonice, vom analiza din perspectiva sarcinii teoretice propuse, cîteva lucrări ale genului, mai sus menționate.

În *Simfonia a II-a* de Beethoven, spre exemplu, sentimentul de gingășie prezentat în spiritul clasicismului într-o notă meditativă, are un caracter obsedant, pentru că el se repetă cu insistență. Ambianța sonoră pe care o degajă această simfonie crește dramatic prin revenirea tot mai persistentă a aceluiași sunet, așa cum de altfel procedează Beethoven pentru a realiza o atmosferă gravă de tensiune.

Simfonia a V-a debutează cu cele patru sunete (sol, sol, sol, mi bemol), care se repetă și provoacă în imaginația receptorului mai multe gînduri și sentimente legate de soarta omului. Bătăile destinului se aud la poarta vieții tuturor, inclusiv la cea a lui Beethoven.

Motivul destinului revine cu insistență, obsedant, de-a lungul întregii simfonii. Din repetarea lui se încheagă principala idee muzicală, care este reluată permanent de instrumentele de corzi. Zvîcnirile motivului inițial revin, evocînd parcă destinul amenințat al omului care, în *Simfonia* lui Beethoven nu este însă înfrînt, dar este în permanență avertizat. Intuim parcă un *memento mori*, dar și un *memento vivere*.

Ideea fatidică, obsedantă, capătă accente dramatice, devenind un motiv implacabil, redat în toate cele trei părți ale simfoniei. În final, bucuria tronează chiar dacă revine evocarea sumbră a spiritelor demonice din Scherzo. Forțele binelui nu pot fi însă oprite. Obsedantă rămîne necruțătoarea temă a destinului, care persistă în urechile și memoria receptorului mult timp, dacă nu chiar întreaga viață.

În cazul *Simfoniei a VII-a* se remarcă o temă tînguitoare care, prin unele elemente și accente, amin-

teşte de marşul funebru din *Simfonia a II-a*. Ideea şi sentimentul morţii sînt redate prin viorile prime şi secunde, la care se suprapun violele şi violoncelele, o dată cu începutul Allegretto-ului. Această idee funerară este redată obsedant de viorile prime, apoi culminează printr-o explozie îndurerată a întregii orchestre, la care contribuie separat suflătorii şi, în registru grav, violoncelele şi contrabaşii, care se aud discret sau sfîşietor, contribuind şi mai mult la amplificarea efectului obsedant al temei.

Dacă efectul obsedant al muzicii este mai uşor sesizabil, aşa cum rezultă din experienţa individuală a fiecărui om, nu este mai puţin adevărat că urmări asemănătoare constatăm şi în cazul receptării altor forme sau genuri artistice. Pentru R. Huyghe, pictura lui Rubens întreţine o „atmosferă obsedantă" care se datoreşte atît universului creat de pictorul flamand prin dominante cromatice şi forme de neuitat, cît şi unor legi ascunse, pe cît de riguroase pe atît de greu de surprins.[149] Pentru alţii, şi nu întîmplător, imagini cinematografice persistă prin şi în reprezentări obsesive. Acestea de regulă nu sînt metabolizate firesc de psihicul uman pentru că depăşesc un anumit prag de emoţionalitate. Unele scene şochează prin violenţă, altele prin tăria sau forţa unui dramatism neobişnuit. Datorită forţei şi gradului mare de impresionabilitate, asemenea secvenţe persistă pe „retina" memoriei de scurtă şi lungă durată.

Nu trebuie înţeles de aici că numai imaginile dure rămîn evocatoare de amintiri obsedante. Memoria selectează şi conservă din lungul şir al întîmplărilor trăite prin operele de artă şi acele episoade care aduc în prim plan scene sensibile, calde, duioase, rodul unor sentimente înălţătoare şi optimiste. Pe lîngă faptul că rămîn în sufletul receptorului, aces-

tea au și o mare forță de influențare a comportamentului uman, a conduitei.

Așa cum vom încerca să demonstrăm într-un capitol următor, va rezulta cum din asemenea porniri umane de cea mai aleasă factură ideatică și afectivă, se nasc, ca efect al mesajului educațional, nu numai idealuri individuale, ci și colective, care pînă la realizarea lor, se fixează cu tenacitatea unei obsesii de voință celor ce sînt animați de un anume țel comun.

VIII. MODELUL CA IDEAL ȘI IDEALUL CA DOMINANTĂ COLECTIVĂ

S-ar putea ca cititori grăbiți sau critici intransigenți, obișnuiți cu scheme și structuri teoretice consacrate, să acuze asocierea dintre ideal și obsesie.

În spiritul general al lucrării noi considerăm că idealul, ca proiectare a unui model adoptat ce urmează să fie realizat, se înscrie în același proces logic al înfăptuirilor umane care debutează de regulă cu mai des pomenita intenționalitate. Aceasta, o dată instalată, are șanse să se convertească în obsesie, întărind și stimulînd toate mobilurile motivaționale pînă la realizarea țelului propus. Orice ideal presupune și o finalitate.

Idealurile omenirii, privite din perspectivă istorică și la scară istorică, se înscriu pe o traiectorie ascendentă, care începe cu fabulațiile fanteziste exprimate în miturile ancestrale, și se termină cu cercetările și rezolvările științifice actuale. Să ne gîndim la mitul prometeic, la legenda neînfricatului Icar, la gîndirea materialist naivă a filosofilor antici, care au marcat și declanșat aspirații obsedante ce și-au găsit ecou în preocupările tuturor generațiilor următoare, însă la un nivel superior. Simbolul acestor mituri și căutări s-a transformat în idealuri, care la scară istorică s-au concretizat în descoperirea unor forme

de energie, în cunoașterea structurii elementare a materiei, în realizarea atîtor aparate de zbor, care punctează doar cîteva trepte în evoluția neîntreruptă a culturii și civilizației globale, permanent propulsată de inteligența și imaginația creatoare a spiritului uman.

Același ideal al progresului a animat omenirea și în privința înfăptuirilor literar-artistice. De la modelul estetic elaborat în perioada de aur a clasicismului antic (cea mai înfloritoare fiind epoca lui Pericle), oamenii înzestrați cu harul talentului artistic au fost permanent obsedați de atingerea unui ideal. O dată înfăptuit, spiritul uman a pendulat între păstrarea acestuia și crearea unui nou ideal artistic. Renașterea, dar mai ales clasicismul și neoclasicismul modern (secolele al XVII-lea și al XVIII-lea) au manifestat interes pentru cultura antică, redescoperită în vestigii sau scrieri care consemnau date despre această artă. Inspirîndu-se și reproducînd obsedant modelele artistice echilibrate și armonioase realizate de Fidias, Miron, Policlet, Eschil, Sofocle, Euripide ș.a., reprezentanții acestor curente și-au proiectat propriul lor ideal, care preconiza realizarea unor opere de artă de o frumusețe desăvîrșită din punct de vedere rațional, moral și estetic.

Dinamica idealului artistic este continuă și acest aspect se reflectă în mișcarea permanentă a curentelor care își propun să realizeze noi modele literar-artistice. În ultimile decenii, ritmul schimbărilor este atît de rapid — menționează A. Toffler în *Socul viitorului* — încît societatea nu are timp să le conștientizeze. Cu cît ne apropiem de epoca noastră, cu atît mai puțin se simte influența Antichității, iar obsesia trecutului este înlocuită cu cea a viitorului, cu obsesia unor noi viziuni artistice care au ca punct de plecare prezentul. Acest lucru nu înseamnă că

obsesia tradiției cu partea ei de autenticitate, dar și de conservatorism, este complet ignorată. Din contră întîlnim, și nu arareori, manifestări de paseism.

Idealul artistic îmbracă forme diferite nu numai de la o perioadă la alta, ci și de la scriitor la scriitor, de la creator la creator ; aceștia subordonîndu-se modelului general, își vor adopta acele principii fundamentale, care sînt adecvate structurii personale și genului abordat. Pentru etapa noastră Gh. Crăciun face o remarcă întemeiată asupra prozei de azi, afirmînd că scriitorii au „obsesia adevărului, a eticii și veridicității" pusă, bineînțeles, în concordanță cu cerințele unei armonioase viziuni estetice, aspect care nu intra, de exemplu, în concepția multor romancieri din perioada „obsedantului deceniu" [150], pentru că erau furați de intransigența viziunii morale, scăpînd sau ignorînd din această cauză problema realizării artistice.

Pentru ca idealul să devină aspirația obsesivă a unei generații, aceasta trebuie să concorde cu evoluția generală a societății, să coincidă cu evoluția istorică, așa cum legitățile sociale puse în evidență de dialectica materialismului filosofic o demonstrează. Idealul va fi, în acest caz, modelul social-cultural proiectat la scară istorică.

IX. O VIAȚĂ PENTRU O IDEE

Abordarea analitică a felului în care se condiționează și în domeniul muncii științifice creația cu persuasiva obsesie, reprezintă în logica expunerii noastre un alt aspect al aceleiași probleme.

Deşi procesul creator este asemănător ca travaliu psihic atît în munca artiştilor, cît şi a oamenilor de ştiinţă, există anumite particularităţi care subliniază caracteristicile ce-i deosebesc în efortul lor de a realiza sau descoperi ceva deosebit sub raport axiologic. Dacă la un artist, în complexul de aptitudini specifice predomină imaginaţia şi sensibilitatea, „talentul" omului de ştiinţă este inteligenţa sau marea lui capacitate de a reflecta adecvat realitatea şi de a descoperi noi adevăruri care, pînă atunci, aparţineau necunoscutului, feţei nevăzute a lunii. Alături, sau mai bine-zis împreună cu raţiunea iscoditoare a savantului ori a cercetătorului, descoperim ca trăsătură caracteristică de personalitate, perseverenţa, voinţa. Această insistenţă deosebită se împleteşte adesea cu zbuciumul unei munci ce se împlineşte treptat de-a lungul unei întregi existenţe umane.

Se spune că Paul Valéry l-a întrebat o dată pe Einstein dacă are un caiet în care îşi notează ideile. Savantul i-a răspuns nedumerit, interogativ :

„—Idei ?! care idei ?"

Sensul acestui răspuns nu poate fi interpretat decît într-un singur fel : Einstein a fost urmărit şi persecutat toată viaţa nu de idei, ci de o singură idee, care a revoluţionat ştiinţa, a schimbat imaginea ce-o aveam despre universul fizic. Această revoluţie se numeşte teoria relativităţii.

Plastică şi convingătoare ni se dezvăluie şi reflecţia lui V. Pârvan care, pornind de la propria-i experienţă intelectuală, a ajuns la o concluzie asemănătoare celor exprimate într-un fel sau altul şi de alţi oameni de ştiinţă. Conform acestei opinii, la baza oricărei munci din această sferă de activitate se află o idee unică, fundamentală şi determinantă, ce se reflectă într-o operă unitară. „Noi, muritorii — scria istoricul-filosof — sîntem mari nu pentru gă-

sirea unui gînd într-o zi de noroc, ci pentru urmărirea într-o mie de zile, și cu, și fără noroc, *a gîndului unic* (s.n.) care stă la temelia oricărei vieți creatoare. Și sufletul nostru se multiplică prin fiecare gînd de o zi pe care-l prindem în zborul lui spre neant și îl fixăm, ca pe o piatră de monument, în opera noastră unică, în gîndul nostru unic" [151].

Pentru a ilustra acest adevăr, ne vom referi la obsesia gîndului de o viață, identificat în activitatea unor oameni de știință, obsesie ce se încadrează într-un generic mai larg, pe care l-am preluat din cunoscuta metaforă : „o viață pentru o idee". Biografia lui Schliemann, parțial asemănătoare în ceea ce privește pasiunea pentru arheologie cu cea a lui V. Pârvan, oferă un asemenea exemplu.

Citind în copilărie *Iliada* și *Odiseea*, Schliemann a fost puternic marcat de o dorință irezistibilă : descoperirea străvechiului oraș Troia. Indiciile relativ vagi din legendele homerice referitoare la antica localitate ca teatru al unor întîmplări fără precedent în istoria lumii, i-au incendiat imaginația și l-au incitat spre cercetări arheologice. Această intenție a pus-o destul de tîrziu în aplicare, atunci cînd situația materială i-a permis.

Mînat de puternicul său imbold obsesiv, părăsește afacerile prospere pe care le făcea în domeniul comerțului și se angajează pe propria lui cheltuială să organizeze o expediție de prospectare a zonelor susceptibile de a-i satisface neastîmpărata curiozitate. După cum este cunoscut, obsesia lui de o viață a condus la descoperiri arheologice de importanță epocală. Bazîndu-se mai degrabă pe aluzii decît pe indiciile existente în versurile Odiseei, Schliemann a uimit lumea cu intuiția sa. De sub lopețile arheologilor săi, de sub straturile cîtorva milenii de uitare, a ieșit la lumina zilei Troia, Micene și Tirint.

O viață pilduitoare, pusă în slujba unei idei unice, este și cea a lui Aurel Vlaicu. Evocarea dramatizată de V. I. Popa în piesa *Maistorașul Aurel*, surprinde tocmai acest gînd care i-a polarizat preocupările întregii vieți : „o invenție mai ideală și folositoare ca mașina de zburat, nu este. Eu numai pentru ea *trăiesc și trebuie s-o fac*“ [152].

Într-adevăr, intenția, mai tîrziu obsesia lui Vlaicu, avea să-i stabilească destinul. Fiind elev de liceu, prin 1899, inventatorul și aviatorul în devenire, fiind cu prietenul și colegul său A. Lula, îi spuse arătîndu-i un zmeu : „Măi, Dane, vezi tu balaurul acela de hîrtie cu care se joacă acolo copiii ? Acela îi mașina de zburat, numai că în locul aței trebuie să fie un motor, care să-l tragă după el, apoi o cîrmă. Eu trebuie să fac mașina de zburat“ [153]. Și după cum se știe, întreaga lui viață, din păcate prea timpuriu frîntă (1913), a fost închinată acestui țel îndrăzneț, pe deplin realizat. Chiar dacă dorința omului dintotdeauna, zborul, desprinderea de pămînt, a fost împlinită de el, într-o realizare efemeră în raport cu veșnicia timpului, A. Vlaicu va rămîne în conștiința națională și universală un exemplu de dăruire și sacrificiu cu valoare de simbol. Realizarea prin jerftă a idealului său are rezonanță istorică.

Tot pe pămînt românesc avea să germineze o altă idee epocală, privind cucerirea spațiului extraterestru : racheta. Anticipată într-o viziune rudimentar-empirică de Conrad Haas din Sibiu în prima parte a secolului al XVI-lea, ideea a fost reluată pe baze științifice de H. Oberth pe cînd trăia la Mediaș, unde a efectuat și primele experiențe.

Ca și în alte situații, destinul acestui savant a fost hotărît, sub raport spiritual, de lectura unor cărți,

respectiv a unor idei care, căzînd pe un teren fertil, au condus la sădirea și dezvoltarea unei pasiuni ce avea să-și ofere mai tîrziu roadele.

Înzestrat cu o curiozitate precoce, micuțul Hermann încerca să descifreze cu posibilitățile intelectuale specifice vîrstei, sensuri și semnificații ascunse. Un mic telescop dăruit de tatăl lui i-a deschis nu numai o lume, ci și un nebănuit interes pentru spațiul extraterestru. Această perspectivă l-a cucerit și mai mult cînd, la 11 ani, i-a căzut în mînă cartea lui J. Verne *De la pămînt la lună*. Treptat interesul pentru această problemă a crescut. S-au adăugat noi lecturi : *Noul univers, Kosmos* și mai tîrziu *Călătoria spre planeta Marte* de H. Dominik. Cartea lui J. Verne, tematica ei, l-a cucerit definitiv și de atunci întreaga lui viață a stat sub semnul acestei obsesii. Pe la 13 ani, cînd cunoștințele de matematică au început să-i permită anumite calcule, a trecut la verificarea ipotezelor lansate de scriitorul francez în acea carte : viteza de desprindere, presiunea exercitată asupra corpului omenesc la viteze crescînde, lungimea necesară a tunului de lansare etc. Cele mai multe din rezolvările date erau idei fanteziste, ficțiuni.

Atras de aceste preocupări, el le va cultiva pe o linie permanent ascendentă. „Ideea călătoriei spațiale îl captivase într-o asemenea măsură pe elevul de treisprezece ani încît ea a devenit destinul lui“ [154], consemnează H. Barth în monografia pe care i-a consacrat-o.

În decenii de căutări, de izbînzi și decepții, viața sa a fost în întregime subordonată unei singure idei. Călătoria primului om în lună a fost posibilă și datorită contribuțiilor sale științifice și tehnice aduse în domeniul perfecționărilor rachetelor.

Dacă destinul lui H. Oberth a fost determinat sub raport intelectual de anumite evenimente aparent nesemnificative (ca lectura unor cărți), la rîndul său, a influențat evoluția altui viitor specialist de marcă în cucerirea spațiului extraterestru, W. von Braun, tot prin intermediul unei cărți. Cînd acesta din urmă avea 13 ani, a aflat dintr-o revistă de lucrarea lui H. Oberth *Rakete zu den Planetenräumen* (Rachete spre spațiile interplanetare), pe care a cumpărat-o din ultimile sale economii. La început, n-a înțeles multe probleme specifice datorită barierei impusă temporar de limbajul matematic. Acest handicap l-a depășit relativ ușor învățînd secretele cifrelor și semnificația legilor fizice. Astfel, informațiile științifice nu mai prezentau secrete pentru el și dorința de a ști s-a transformat în pasiunea de a cunoaște.

Remarcat de timpuriu, tînărul Braun este angajat la Institutul de Cercetări Tehnico-Chimice, unde își va consacra de acum tot restul vieții, întreaga energie, construirii și perfecționării rachetelor [155].

Marile realizări din toate domeniile de activitate și din toate timpurile, sînt aproape fără excepție, rodul unor acumulări și salturi ce se produc de-a lungul unei existențe umane. Din șirul următoarelor exemple pe care le vom aduce în atenția cititorului, transfocîndu-le în prim plan, va rezulta aceeași tenace perseverență pentru realizarea acelei idei unice care, după caz, a însemnat o descoperire remarcabilă sau o invenție ce a marcat un moment deosebit în evoluția științei sau tehnicii universale.

Aici se înscrie și descoperirea lui Mendeleev privind sistemul periodic al elementelor, care după D. M. Kedrov a durat aproape 50 de ani. Această lungă etapă cuprinde o fază de pregătire (cca 15 ani), descoperirea propriu-zisă și prelucrarea datelor (cca 3 ani), verificarea, perfecționarea și recunoașterea

ştiinţifică (cca 30 de ani). Practic, întreaga lui viaţă activă Mendeleev şi-a dedicat-o dezlegării şi clasificării sistemului chimic care-i poartă numele [156].

Şi legile lui Kepler sînt rodul unor preocupări obsesive de lungă durată pe care astronomul german le-a avut în legătură cu o serie de întrebări ce l-au incitat în găsirea celor mai potrivite răspunsuri cu privire la felul în care a apărut lumea, cum este guvernată şi, în mod deosebit, care sînt legile distanţelor şi ale mişcărilor corpurilor cereşti. Pe baza studiilor făcute asupra planetei Marte şi a calculelor efectuate a formulat trei legi de care se leagă numele lui. Ele sînt valabile pentru deplasarea tuturor astrelor deoarece acestea sînt supuse aceloraşi principii fundamentale de mecanică cerească, din care mai tîrziu Newton avea să deducă legea atracţiei universale.

Rămînînd în aceeaşi sferă tematică, mai putem pune în evidenţă faptul că toate modelele cosmologice propuse şi demonstrate în limitele cunoscute (universul cilindric al lui Einstein, universul vid al lui Sitter, *teoria universului în expansiune* a lui Gamow, cosmologia invariantivă a lui Onicescu, universul staţionar al lui Bondy şi Hoyle) sînt, după cum remarcă V. Guliciuc [157] rezultatul „Mariajului dintre obsesia şi mereu neîmplinita speranţă a cosmologilor de a oferi o perspectivă unitară asupra universului, dublată de convingerea că ipoteza fiecăruia este cea adevărată".

Un caz elocvent pentru ilustrarea, şi încă o dată, argumentarea ideii urmărite în acest capitol, îl constituie şi perseverenţa de o viaţă a lui J. F. Champollion pentru descifrarea codului grafic al vechilor egipteni.

Cînd avea nouă ani, micuţul François a primit de la un unchi de-al său un sul de papirus scris în hie-

roglife. Aflînd că nimeni nu cunoaște sensul și semnificația semnelor, el ar fi exclamat : „Eu le voi citi, numai să mă fac mare !“

Precocitatea, ambiția, curiozitatea și bineînțeles plusul calităților sale intelectuale, l-au propulsat pe o traiectorie corespunzătoare. La 11 ani știa latina și greaca. În anii următori, a continuat cu ebraica și limbile arabe. Posedînd atîtea limbi străine adecvate intenției, precum și cunoștințe corespunzătoare, a început asaltul. Cheia decodificării nu se lăsa însă ușor găsită. Hieroglifele nu-și dezvăluiau secretul, rămîneau de nepătruns : criptice.

O întîmplare, acum cunoscută pe toate meridianele globului, i-a oferit dezlegarea „cifrului“. Pe malul stîng al Nilului, în localitatea Rosseta, s-a găsit o placă neagră de granit pe care era încrustat un text consemnat în trei grafii : în hieroglifică, demotică (o variantă simplificată a hieroglifelor) și în greacă veche. După cercetarea atentă a semnelor aflate pe această piatră, a constatat că anumite semne se repetă în toate cele trei grafii. Cunoscînd limba elină și scrierea respectivă, Champollion a găsit prin juxtapunere cheia descifrării hieroglifelor care exprimau același conținut semantic cu textul grec [158].

Trecînd în domeniul medicinii și al microbiologiei, istoriografia consemnează numele unor oameni de știință care și-au dăruit întreaga lor capacitate de muncă și inteligență pentru apărarea și ocrotirea sănătății oamenilor.

Dacă rezultatul efortului principal al „vînătorilor de microbi“, cum se exprimă Paul de Kruif, n-a corespuns întotdeauna cu cel scontat, acest fapt s-a datorat împrejurărilor neprevăzute. În cele mai multe din marile descoperiri, o anumită parte se datorește căutărilor stăruitoare, iar alta întîmplării. Descoperirea prin accident, șansă și perspicacitate

sau serendipitie cum o numeşte sociologul R. K. Merton [159], este întîmplătoare din punct de vedere al momentului şi obiectului cercetat, dar capitală şi necesară ca importanţă ştiinţifică. Pe un plan mai larg, filosofic, acest aspect este o expresie dialectică a raportului dintre necesitate şi întîmplare. În această ordine de idei, îi putem aminti în categoria celor care au ajuns la rezultate remarcabile datorită muncii, dar şi întîmplării, pe Fleming, Pasteur, Nicolle, Semmelweis ş.a.

Pe fondul unei obsesii de o viaţă, A. Fleming a debutat în medicină cu teza de doctorat *Cum să învingem bolile infecţioase,* pentru ca în primul război mondial să fie torturat tocmai de aceste maladii care, cu mijloacele terapeutice de atunci, nu puteau fi combătute curativ. Neputinţa lui profesională şi a ştiinţei pe care o slujea l-a împiedicat să lupte cu mijloace adecvate împotriva septicemiei şi a cangrenei gazoase care făceau numeroase victime în rîndurile combatanţilor răniţi.

În aceste împrejurări şi după terminarea conflagraţiei, îndîrjirea lui Fleming a crescut. Toate cercetările şi opţiunile lui ştiinţifice s-au focalizat asupra combaterii bolilor infecţioase care, nu numai în timp de război, dar şi de pace, continuau să facă numeroase victime. Preocuparea principală era aceea de a găsi un remediu terapeutic corespunzător.

Prima licărire de speranţă şi izbîndă a fost pentru el descoperirea lizozimului, substanţă bactericidă ce se găseşte în secreţiile mucoase bucale, în spermatozoizii tuturor animalelor, în icrele de ştiucă, în laptele femeii, în fagocite etc. Din experienţele efectuate, a constatat că lizozimul este foarte eficace împotriva microbilor inofensivi, dar avea o acţiune redusă asupra germenilor patogeni puternici şi agresivi.

În anul 1928 un factor aleator va determina marele reviriment în activitatea de cercetare a doctorului Fleming. Lăsînd cîteva lame descoperite pe care se aflau colonii de stafilococi, acestea au fost contaminate de mucegai. La microscop el a constatat că în zonele invadate de ciuperca respectivă, bacteriile nu se mai dezvoltaseră. Pentru a verifica acest efect el a început să cultive o specie de ciuperci *penicillium*. Folosind o diluție de 1/500, a reușit să împiedice dezvoltarea stafilococului. În acest fel a stabilit acțiunea bactericidă a mucegaiului respectiv.

Au trecut încă mulți ani pînă la efectuarea unor experiențe mai concludente. La 25 mai 1940, utilizînd pentru probe trei grupe de șoareci infectați cu stafilococi, streptococi și clostridium septicum, a constatat în urma injectării cu penicilină rezultate mai mult decît promițătoare.

Prima vindecare a unui om s-a produs la 12.II.1941, cînd unui polițist din Oxford, infectat cu staphylococus aureus, i s-a aplicat un tratament adecvat cu penicilină. În anul următor s-au obținut rezultate pozitive pe alte cîteva cazuri asemănătoare. Presa a făcut atunci multă vîlvă, dar producția în serie a penicilinei s-a realizat numai în 1943, cînd industrializarea medicamentului a permis aplicarea în masă a acestei terapii ultraeficiente [160].

Datorită perseverenței sale de o viață în domeniul microbiologiei, a izbînzii sale epocale, A. Fleming a intrat în Panteonul științei universale cu aceeași aureolă cu care omenirea i-a încununat pe Pasteur, Koch, Ehrlich ș.a.

La rîndul lui, Pasteur, recunoscut pentru rara lui statornicie în căutarea adevărului, atît prin raționament, cît și prin experiență, a fost slujit și de întîmplare. Numai pe fondul unei permanente preocupări și a unor sistematice căutări, hazardul i-a fost

favorabil. Fără să fi fost conectat la o sursă permanentă de informații și fără să-și fi organizat cercetarea după o metodică riguroasă, Pasteur n-ar fi putut beneficia de factorul întîmplare. Este cunoscut faptul că în perioada în care făcea studii asupra holerei găinilor, o întîmplare i-a venit în ajutor : într-o vară, cînd făcea aceste cercetări, a întrerupt șirul experiențelor din cauza vacanței. La întoarcere, a constatat că toate culturile erau sterile. Pentru a reînvia germenii, a infectat păsările, dar nu s-au produs reacțiile obișnuite ale holerei. Atunci le-a inoculat microbi virulenți, dar nici de această dată găinile n-au prezentat simptomele caracteristice. În schimb, găinile neinfectate în prealabil, au murit.

Concluzia a fost clară și în acest fel a descoperit prin accident și perspicacitate (serendipitie), principiul imunizării cu ajutorul germenilor atenuați, principiu care a fost generalizat apoi pentru foarte multe boli infecțioase.

Din cazurile prezentate rezultă că descoperirea sau invenția este un demers euristic, de aflare a adevărului căutat prin deducerea acestuia din datele cunoscute. În perioada exploratorie informațiile sînt prelucrate cu ajutorul aparatului logic, dar acest lucru se poate întîmpla și la un nivel infralogic, atunci cînd atenția cercetătorului este îndreptată asupra altor probleme sau este chiar deconectat de la preocupările științifice. În această ultimă ipostază se produc anumite legături la nivelul inconștientului, în zonele profunde ale psihismului uman, unde intră în funcțiune un „mecanism" ce acționează pe baze încă insuficient cunoscute care rezolvă sau pune în evidență ecuații, formule, probleme ale căror rezultate și soluții apar spontan la suprafața zonei conștient controlate, atunci cînd omul de știință nu este concentrat asupra lor. Așa s-a întîmplat și cu

Semmelweis care, impresionat de moartea prietenului său, se afla într-o stare deloc propice efortului creator. Era total deprimat. Într-o asemenea situație, un eveniment fără legătură directă cu situația de atunci l-a propulsat pe orbita unor mai vechi căutări. Dar mai bine să urmărim firul mărturisirilor sale. Deși tulburat de acele momente, declară Semmelweis, „mi-a străfulgerat în minte cu o irezistibilă claritate, ideea că boala în urma căreia murise Kolletschka era identică celei din cauza căreia văzusem murind atîtea sute de lehuze (...). Viziunea bolii lui Kolletschka m-a obsedat zi și noapte și din ce în ce mai convins de aceasta mi-am dat seama de identitatea celor două boli“ [161].

În felul acesta a apărut prima idee cu privire la teoria germenilor ; în acest caz fiind vorba de febra puerperală, al cărei agent patogen infecta lăuzele la naștere, provocînd moartea acestora. Cu un asemenea germen patogen se infectase și prietenul său, ca urmare a unei înțepături rezultate în timpul unei autopsii.

În alte situații, asociațiile care conduc la descoperiri deosebite se produc, după cum arătam mai sus, nu în legătură cu obiectivul sau tema cercetată, ci cu una care rezultă sau derivă din cea aflată în studiu.

Este de asemenea cunoscut faptul că atunci cînd Pavlov a descoperit mecanismul reflexelor condiționate, el studia experimental secreția digestivă.

Alteori, întîmplarea vine exact pe fondul unor preocupări obsesiv instalate. Este cazul lui C. Nicolle, care căuta de mai mult timp agentul care provoacă tifosul. Gîndirea lui fiind orientată în acest sens, l-a frapat cazul unui cerșetor tific, care purta cu el mobilul patogen al acestei boli. Pe loc a reacționat deductiv : dacă epidemia este oprită acolo unde oa-

menii sînt spălați și hainele dezinfectate, înseamnă că boala se manifestă prin intermediul unui parazit colportat de bolnavi [162]. Concluzia lui s-a impus cu un cîștig imens pentru medicină și în mod deosebit pentru profilaxia unei boli care ceruse atîtea jertfe umane.

Concluzionînd, se poate afirma că atît știința cît și arta sînt rodul unui efort creator determinat de mobilul practicii sociale și al necesităților de ordin existențial. Vizînd scopuri relativ diferite, știința redă generalul prin noțiuni, concepte, judecăți, iar arta reflectă generalul în unitate direct cu particularul sub forma imaginilor artistice.

Dinamica acestor două forme ale conștiinței sociale este determinată de oameni, luați fie ca forță individuală, fie ca forță colectivă. Noi am surprins evoluția acestora mai ales din perspectiva creatorului individual, pentru a-l putea explora psihologic mai bine și a-i pune în evidență trăsăturile ce-l caracterizează. Particularitățile care-l definesc atît pe artist cît și pe savant sînt efortul, marea lor capacitate de inventivitate și în mod deosebit perseverența tenace, persuasivitatea de lungă durată, care pentru cei mai mulți înseamnă zbuciumul unei vieți dominată de o idee, de o obsesie cu efecte catalizatoare în susținerea și desfășurarea procesului creator.

X. CONSIDERAȚII GENERALE SAU GENERALIZAREA UNOR CONSIDERENTE

Cu toate că argumentele teoretice, concluziile și exemplele aduse în sprijinul acestora ar putea fi considerate suficiente pentru susținerea temei supuse acum atenției specialiștilor și marelui public, autorul lucrării de față nu-și face totuși iluzii cu privire la înțelegerea și acceptarea ideii privind noua relație, din perspectiva căreia a fost analizată creația. Din această cauză capitolul final, consacrat unor considerații generale, nu va avea structura sau configurația clasică a unor asemenea părți de carte, în care autorii, de regulă, fac o sinteză a concluziilor ce se degajă explicit sau implicit dintr-o lucrare, ci se va desfășura sub forma unui colocviu imaginar, fără ca el să se deruleze totuși sub forma unui dialog obișnuit.

Pornind de la nelămuriri, pînă la contestarea unei asemenea tratări a subiectului, de la punerea unor variabile alternative pînă la formularea unor întrebări prezumtive, vom încerca să răspundem în spiritul triadei hegeliene, al luptei dintre argumente, al opoziției dintre teză și antiteză, din a căror confruntare apare necesar sinteza sau noua calitate. Procedînd invers, disecînd unitatea dialectică a contrarii-

lor, ajungem din punct de vedere metodologic la analiză.

Să purcedem deci la un asemenea colocviu.

Deși asocierea celor doi termeni — obsesie și creație — este, așa cum am văzut, frecvent întîlnită în scrierile și comentariile critice, relația a fost relativ puțin analizată și cercetată științific. Fiind considerată de psihologie ca fenomen autonom în raport cu voința, nu i s-a putut atribui obsesiei calități pe baza cărora ea ar fi părtașă sau răspunzătoare în stimularea, susținerea și direcționarea efortului creator. Dimpotrivă, creația ar fi împinsă astfel în zone obscure, dincolo de asimilarea conștientă a efortului pe care-l presupune acest proces psihic.

Într-o asemenea viziune, obsesia este redusă numai la înțelesul ei psihopatologic și această accepțiune ne-am străduit s-o prezentăm ca fiind unilaterală, pentru că așa cum rezultă din teoria dominantei (II.2), în anumite limite, ea are însușiri fenomenologice constructive. Ca proces psihic normal, o dominantă obsesivă are calitatea de a subordona unui scop toată energia intelectuală și afectivă, întreaga viață psihică gravitînd în jurul unui nucleu acaparator, sensibil și receptiv la orice idee, soluție sau formulă ce ar putea veni în sprijinul și împlinirea unui gînd. De altfel, conținutul ideatic al oricărei obsesii (din această categorie) tinde să fie convertit în corespondentul ei obiectivat.

Obsesiile de felul celor analizate, puse în slujba unor cauze demne de reținut, se asociază cu actul voluntar, întărindu-i motivația, conștiința țelului propus.

Situația se schimbă total atunci cînd obsesia face parte din simptomatologia unei nevroze, sau este o reacție psihotică, anormală, așa cum se prezintă ea din punct de vedere psihopatologic. În această ipos-

tază se manifestă independent de voință, compulsiv, fixîndu-se parazitar în conștiința bolnavului sub forma unei idei fixe, care nu poate fi alungată în ciuda faptului că cei în cauză își dau seama că sînt invadați și asediați de gînduri și sentimente stereotipe și sterile.

Nevroticul, după cum afirmă C. Mircioiu, încearcă tot timpul să-și refuleze obsesia, în timp ce omul normal o conștientizează, iar creatorul o exprimă, convertind-o în opere de artă, eliberîndu-se în acest fel de ideea care l-a urmărit și persecutat atîta timp cît ea n-a fost obiectivată.

În această ultimă ipostază, obsesia nu afectează nici luciditatea și nici conștiința scopului. Ideea dominantă este urmărită cu o pătimașă claritate, întărind atît credința artistică, cît și umană în izbînda creației. Eșecul sau neputința este singura alternativă la o realizare fericită și acest lucru este posibil numai în cazul unui impostor sau artist ratat.

Un teoretician sceptic ar putea contesta în continuare contribuția pozitivă a obsesiei la împlinirea actului creator, considerînd-o tenebroasă și agresivă, iar nevoia și pasiunea de a face artă ar putea fi socotite la rîndul lor ca singurii factori interni de natură să influențeze pozitiv procesul creator.

La prima parte a obiecției considerăm că am răspuns atît în lucrare, cît și în aceste sumare considerații. În ceea ce privește nevoia și pasiunea de a crea, și noi le socotim ca făcînd parte din categoria factorilor interni (nu singurii însă), care declanșează și întreține acest demers. Așa cum o emoție se poate stabiliza într-un sentiment și acesta la rîndul său se poate amplifica în trăinicia unei pasiuni, la fel, nevoia de a face artă menține trează intenția respectivă, care stimulată de mai mulți factori interni, se transformă în obsesia de a crea. Este locul

să precizăm aici că printre lexicoanele cunoscute de noi, care clarifică sensurile semantice apropiate, dar și diferențiate ale verbului „a obseda" este și *Dicționarul de sinonime*, semnat de Luiza și Mircea Seche (Ed. Academiei R.S.R., 1982). Sensurile enumerate : a chinui, a frămînta, a persecuta, a *preocupa, a urmări.*

Faptul că autorii citează, pe lîngă sinonimele care fac trimitere la stările psihotice, și pe acelea care se leagă cel mai bine de semnificația dată de noi : „a preocupa" și „urmări", este, credem, încă o confirmare a relației psihologice firești ce se poate stabili în timpul și înaintea travaliului artistic sau de cercetare științifică, între creație și obsesie. Față de substituirile semantice amintite există și o deosebire fundamentală : în timp ce preocuparea este un act dirijat de voință, obsesia subordonează volitivul unei dominante ce determină, dincolo de zonele conștient controlate, o stare de profundă persuasiune psihică.

Nu vom mai zăbovi asupra acestei problematici întrucît atît conținutul semantic al celor două concepte, cît și felul în care ele concură la realizarea unui obiectiv comun, le-am elucidat din perspectiva punctului nostru de vedere : creația ca proces, iar obsesia ca factor intern ce stimulează și întreține forța motivațională capabilă să concentreze toate energiile intelectuale și afective în jurul ideii unice.

Singura problemă ce se impune în acest context se referă la felul și condițiile în care obsesia poate deveni un factor constructiv. Persistența unui gînd duce automat la conservarea acestuia într-un corespondent obiectivat ?

Răspunsul nu are, după părerea noastră, decît o singură alternativă : obsesia poate deveni un element pozitiv numai în momentul în care ea se ma-

nifestă în limitele normalității și cade pe un teren psihic fertil, fertilitate pe care o conferă în exclusivitate doar aptitudinile complexe, singurele capabile să declanșeze funcția creativă. Aceasta din urmă antrenează un întreg proces creator, prin care se materializează ideea unică, inimitabilă, nouă și utilă individului precum și întregii societăți.

Există însă — după cum am arătat (II.5) — și unele abateri de la această regulă. Ele sînt atît sub raportul comportamentului, cît și al calităților intelectuale, clare excepții. Sensibilitatea și profunzimea conținutului artistic și ideatic nu sînt incompatibile cu anumite stări psihotice ci, după unii autori, complementare. Viața și creația atîtor talente și genii le atestă ca excepții ce întăresc regula.

Pentru a intra în tainele creației, am „demontat" procesul în părțile sale cunoscute (pregătirea, incubația, iluminarea, exprimarea) care, departe de a fi unanim recunoscute și acceptate, prezintă un punct de plecare și de discuție în stabilirea locului și rolului obsesiei în cadrul sau în afara acestui demers. A devenit clar că nu în fiecare obsesie, și nu pe orice sol psihologic, apar condițiile favorabile pentru încolțirea și dezvoltarea unei idei unice. Împrejurările și situațiile de acest fel sînt rarisime.

Pentru a pătrunde și mai adînc în procesele intime și profunde ale psihismului uman, acolo unde au loc tainice combinații și miraculoase rezolvări, după ce idei aparent uitate sau refulate ca obsesii gestează apărînd la suprafața zonei conștient controlate, am recurs și la unele explicații freudiene și jungiene, care permit descifrarea unor mecanisme sufletești complexe legate de creație ca fenomen în devenire. Am descifrat hermeneutic, cu ajutorul lor, substratul unor frămîntări psihice și, în ultimă instanță, semnificația simbolică a unor expresii artis-

tice, trecute prin complicate convertizoare sufletești. Aici opiniile ar putea fi disjunctive. Importantă și cu un remarcabil cîștig rămîne lupta și, în final, adevărul distilat din controversa punctelor de vedere opuse.

În incursiunea realizată după un itinerar ales pe genuri artistice și literare, pe date și elemente biografice sau generalizări tematice, n-am recurs numai la decodificări și explicații psihanalitice. Repertoriul metodic aplicat este interdisciplinar și el a cuprins diverse orientări adoptate de psihologia artei, psihiatrie, teoria artei, estetică etc. Direcția efortului principal s-a concentrat asupra identificării situațiilor, mărturiilor, argumentelor, care au pus în evidență oportunitatea și justificarea unghiului de vedere din perspectiva căruia am analizat relația creație-obsesie ca nouă dimensiune în explorarea acestui act psihologic cu deosebite valențe pentru cercetarea științifică. Sperăm ca acest început să fie de bun augur...

XI. OPINII ȘI INTROSPECȚII DE AUTOR *

Pentru a da mai mult relief și culoare lucrării de față, dar și pentru a verifica ipoteza de lucru propusă în acest studiu, ne-am gîndit să-l completăm cu opiniile oferite cu solicitudine de cunoscute și apreciate personalități ale vieții culturale românești contemporane.

În acest sens ne-am adresat unui număr de peste 30 de persoane, scriitori, compozitori, plasticieni, oameni de știință, cu rugămintea de a ne împărtăși punctul lor de vedere rezultat din activitatea și experiența dobîndită în domeniul în care își desfășoară munca creatoare. Am fost onorați doar de cei ale căror opinii le publicăm în acest ultim capitol al cărții, fapt pentru care le mulțumim cu sinceră recunoștință.

Deși în unele răspunsuri se motivează neparticiparea la discuție, invocîndu-se diferite situații obiective sau subiective, acestea cuprind totuși referiri laconice la problema căreia i-am dedicat prezenta lucrare. Astfel C. Noica, într-o scrisoare datată 8.II.1983, Păltiniș, ne-a comunicat că din motive de

* Mărturiile și opiniile reproduse în prezentul capitol se publică cu acordul personalităților chestionate.

sănătate nu s-a putut angaja la un răspuns corespunzător în timp util, deși subiectul l-a interesat foarte mult. „Aș fi avut eventual ce să răspund (în fond am stat de-a lungul vieții sub o singură idee) pe care am aproximat-o în vreo 8—10 cărți, fără s-o fi obținut încă, în așa fel încît mă gîndesc ca într-o ultimă lucrare s-o pun pe ea să-și istorisească avatarurile ei în mine".

De la pictorul Marin Gherasim am primit un răspuns cu multe semne de întrebare, poate chiar sceptic, dar pentru discursul convingerilor susținute cu argumente, îl propunem ca alternativă teoretică posibilă în dialogul care, în acest fel, sperăm să devină mai viu, antrenant și interesant. Concluziile adecvate vor aparține cititorului, iar cîștigul rezultat, științei.

Compozitoarea Myriam Marbé este extrem de succintă. Domnia sa afirmă că tema lucrării „analizează o stare ce este străină firii și muncii mele creatoare" și în consecință nu poate răspunde chestionarului și problematicii prezentate. Complet plauzibil. Structurile individuale și modalitățile de lucru cunosc o mare diversitate de forme. Spre edificare oferim „registrul optic" al unei viziuni complet diferite.

Într-o scrisoare datată 30.I.1983, primită înaintea răspunsului pe care-l publicăm integral în acest capitol, romancierul Radu Theodoru nota : „cărțile mele principale nu sînt în ultimă instanță decît modalități de a mă elibera de obsesiile care m-au torturat și mă torturează, începînd cu cele existențiale, trecînd prin cele legate de destinul istoric al comunității umane căreia îi aparțin — poporul român — și terminînd cu cele epice, navigația maritimă cu un mic velier, să zicem".

Credem că tocmai diversitatea acestor răspunsuri, la care se vor mai adăuga și cele de mai jos, justi-

fică și mai mult necesitatea efortului asumat în lucrare, de a descifra sensurile posibile și reale, ale raportului creație — obsesie.

Întrucît unele opinii sînt formulate în ordinea chestionarului transmis de noi tuturor celor solicitați, îl reproducem, așa cum l-am înaintat, pentru a putea fi mai lesne urmărite răspunsurile publicate :

— Cînd și în ce împrejurări, idei și intenții ale dv. s-au instalat cu tenacitatea unor obsesii în munca creatoare pe care o desfășurați ?

— Cum s-au convertit aceste obsesii constructive în lucrări literar-artistice sau științifice ?

— Cu ce intensitate v-au urmărit aceste obsesii și în ce măsură și-au pus amprenta pe activitatea dv. în general sau în particular ?

— S-a întîmplat ca asemenea obsesii să dispară fără ca ele să fie transformate sau concretizate într-o anumită lucrare ?

— Considerați că obsesia a avut un rol stimulator, motivațional sau perturbator în activitatea dv. creatoare ?

— Referiți-vă concret asupra felului în care persistența unei obsesii a contribuit la realizarea unei opere. Descrieți sau prezentați cazul cel mai semnificativ din activitatea dv.

SABIN BĂLAȘA

„Eram mai degrabă prunc decît copil, cînd am început să desenez cu cărbune din sobă pereții casei părintești.

Mă obseda lumea fantastică a basmelor. Certat de părinți, m-am ascuns sub pat și am desenat (ciudat pentru Sabin Bălașa), nu zîne, ci pe Muma Pădurii, o apă și o lampă aprinsă. Apa era învolburată : eram

convins că un șuvoi imens a năvălit pe mica porțiune de perete ce mie îmi părea uriașă. Lampa mea avea o lumină la fel de fascinantă ca cea pe care o vedeam în fiecare seară pe sobă. Focul din lampă, lumina, sau mai precis ființa aceea tainică, luminoasă, avea pentru mine o existență magică, mă obseda.

Unele obiecte îmi deveneau prietene sau agresoare ; aveau, ca în triburi, existența lor tainică.

Mă obsedau de asemenea casele părăsite și mai ales ruinele. Cu cît ruinele erau mai informe și-mi înlăturau posibilitatea de a constata că acolo a fost doar o simplă casă de țară, deveneam fericit, da, chiar fericit că pot să reconstitui în mod obsesiv un palat uriaș, populat cu lumea dorită de mine și mai totdeauna o zînuță mică cu părul lung și buclat pe care o iubeam desigur și care mă iubea.

Aveam, cred, șase-șapte ani cînd am construit, într-un loc retras al grădinii, prima mea „casă cu mistere". Această construcție din bețișoare și lut, avea cam o jumătate de metru înălțime, pe o fundație din piatră și resturi de cărămizi. Construcția era într-adevăr misterioasă ca înfățișare, dar adevăratul mister era ascuns și știut numai de mine în camerele interioare. Înainte să așez plafoanele încăperilor, creasem dintr-un lut albăstriu personajele ; le stabilisem caracterele, relațiile și istoria lor, le așezasem scenografic într-o acțiune anume. Nu lipsea, firește, iubita mea, fetița cu părul lung și buclat, care mai totdeauna era persecutată, neînțeleasă de anturajul celor vîrstnici.

Casa a fost doar un pretext al obsesiei mele ce trebuia realizat. N-am mai revăzut-o multă vreme decît în imaginația mea, unde, atît casa cît și personajele existau la proporții reale, vii ca tot ce există pe lume. Nu recunoșteam că sînt creatorul lor. Eu

mă consideram fantomă și asistam zi de zi la tot ce se petrecea acolo și participa efectiv la toate istoriile acelea fantastice.

Într-o zi, după o ploaie zdravănă, am trecut ca din întîmplare prin grădină și am zărit acolo un morman de moloz înmuiat. Abia în primăvara anului următor am creat alta. În fiecare primăvară cream cîte o „casă cu mistere".

Părinții mei aveau în bibliotecă volume vechi cu reproduceri din arta egipteană, greacă, romană și Renaștere. Sculptura egipteană și greacă, precum și pictura Renașterii italiene, m-au impresionat foarte mult. Firește, părinții mei erau bucuroși să mă vadă contemplînd aceste imagini. Eu însă, le dădeam întîlnire în mod tainic, atunci cînd eram singur, pentru a mări misterul acestui contact. Ar fi inutil aici o interpretare freudistă gîndind la nuditatea unora dintre imagini. Eu m-am născut cu un geniu al firesculului mai mult ca oricare altul și capacitatea de a recepta arta nu a crescut și nici nu a scăzut cu nimic de atunci și pînă astăzi ; doar puterea de a zămisli arta a crescut și va crește continuu.

Opera ce avea să mă marcheze, devenind obsesie pentru mine, a fost *Gioconda*. Priveam reproducerea aproape în fiecare zi și de fapt nu o priveam, ci călătoream în acel spațiu spiritual. Refuzam să cred că am în față o imagine reprodusă pe hîrtie și cu atît mai mult faptul că ar exista undeva pictată pe pînză. Mă concentram asupra imaginii pînă ce devenea vie, la proporții reale. Imensitatea acelui spațiu cu stînci misterioase îl parcurgeam cu pasul ca un adevărat explorator înfrigurat de noi orizonturi și noi imagini. Astfel am ajuns să știu cum arată stîncile din toate direcțiile, precum și *Gioconda* privită din profil și din spate.

Obsesia mea era dictată de obsesia lui Leonardo. *Gioconda* nu este altceva decît o obsesie.

Cînd aveam aproximativ nouă ani, mi-am „amintit" în mod straniu, că la aceeaşi vîrstă, mă aflam într-un arhipelag cu populaţie brună, într-un fel de aşezămînt tribal. Eram lăsat de părinţii mei în grija unor soldaţi îmbrăcaţi în alb. Purtau pe cap un fel de căşti coloniale. Eram prieten cu toţi copiii satului şi participam zgomotoşi la serbările rituale ce aveau loc într-un anotimp cald, cu cer roşiatic, de asfinţit.

Un om intrat pînă aproape de mijloc într-o mască cu chip hidos, dar hazliu, era de fapt un cap mare pictat cu alb şi pămînt roşu, conturat pe alocurea cu albastru. Era un fel de sperietoare veselă. La sfîrşitul serbării, cînd omul şi-a scos masca, în coliba lui de trestie, noi, copiii, l-am înconjurat cu dragoste. Era un bărbat cu figură bună şi tristă, da, foarte tristă. Scoţînd masca am simţit mirosul acru al transpiraţiei şi am privit interiorul umed şi lustruit al măştii construită din stuf îmbibat cu un fel de lut. M-a obsedat mulţi ani figura acestui bărbat trist şi obosit, aşezat pe ceva, cu bărbia sprijinită în palme.

Timpul a trecut. Acum cîţiva ani, în timp ce executam la Universitatea din Iaşi un *Meşter Manole*, am revăzut această imagine, pictată de mine pe zid şi căutam să-mi amintesc unde şi cînd mi-a apărut în mine această imagine care, în mod cert, mă obsedase. Seara, înainte de somn, mi-am amintit „amintirea" din copilărie. Am făcut imediat legătura.

Mi-am amintit apoi un lucru surprinzător : la vîrsta acelei „amintiri" citisem pentru prima dată legenda Meşterului Manole şi am fost atît de profund impresionat încît m-am refugiat în grădină, unde, sprijinindu-mi bărbia în palme, am plîns

vreme îndelungată. Pricepusem desigur sensul și mă îndurerase nu atît zidirea Anei, cît suferința nemărginită a lui Manole. Mă confundam cu eroul legendei ; întrevedeam spectrul unei finalități, în care mă simțeam bătrîn, cu rolul încheiat.

Am luptat sistematic să uit și să-mi reiau starea mea de copil. Am uitat dar, iată, fluviul durerii și-a urmat cursul lui de fantomă, luînd multiple chipuri și angajînd altele, ca mai apoi să-mi apară din subconștient sub forma unei viziuni picturale.

A doua zi, revăzînd imaginea de pe zid, m-a nemulțumit și cu furie am șters acel Meșter Manole cu bărbia sprijinită în palme. Cu aceeași furie am conturat un altul, privit din spate, cu pumnii strînși și brațele sprijinite pe zidul în care îi apărea obsesia : fantoma Anei. Alungirea corpului în stil bizantin printr-o mantie albă cu falduri verticale mi-a sugerat faptul că Manole se află undeva sus, în singurătate. Am deschis imediat trei arcade, mai jos de personaj, prin care am lăsat să apară un cer profund, albastru, de o intensitate magică. Mi-am zis : de acum va rămîne în această poziție, singur, cu durerea lui ; o eternitate. M-am eliberat ! N-am vrut să rămînă în poziția ce mă obsedase din copilărie și l-am schimbat, pe același, nu pe altul, în altă poziție. Sau, nu se știe, «poate că singur și-a schimbat poziția».

Unele obsesii, nejustificate multă vreme, dar al căror înțeles urma să apară mai tîrziu la locul exact, ca la descifrarea unui rebus, le-am pîndit sistematic în minte cu acele celule de gardă, pentru a fructifica la timp rezultatul revenit în conștient.

La mine nu au existat niciodată obsesii neconstructive, fără un rol precis. Dacă uneori au dispărut fără ca prezența lor să se justifice pe moment, eu știu că, asemenea unui fluviu subteran, vor ieși la

suprafață, la un timp precis, pentru a întregi viziunea unei opere.

Arta mare se naște numai din obsesie și rămîne pentru toată lumea din toate timpurile".

IANCU DUMITRESCU

„Sîntem plini de obsesii... De cele mai multe ori ele ne rămîn încă neconștientizate...

Iată un exemplu de obsesii neștiute. Nu neapărat psihanalitic, pot fi surprinse trasee ascunse, care sînt încrustate în *matricea* și-n spiritul nostru, transferîndu-se direct în opera muzicală, după cum, să spunem, o anume mișcare a mîinii pe care desenatorul o folosește (dar n-o conștientizează) descrie un anume *traseu repetitiv* al desenului, sau, la modul cel mai banal dar unanim recunoscut, ținuta scrisului personifică un *tip distinct* grafologic.

Ca și în scris, mîna noastră la pian, la vioară ori pe fluier are o «obsesie» care e încrustată undeva, atît de departe și de aproape de conștient, încît ne stă în conul de umbră al ochiului și nu o observăm. După foarte mulți ani și la un destul de mare număr de lucrări, statistic se pot observa (însă, evident, cine are timp de statistică !) «predilecțiile» (obsesii) spre aceleași tipuri de intervale într-o melodie, aceleași sensuri ascendente ori descendente, aceleași armonii, aceleași melodii lente ori rapide, aceleași ori similare tonalități etc.

Sînt nu numai «basi obstinați», «teme obstinate», «ritmuri obstinate» care au de bună seamă și o tehnică a lor, recunoscută de gramatica componistică, dar și un *obstinato al conștiinței,* ori al *subconștiinței,* care se surprind la autorii de geniu și care definesc, în fapt, marile personalități. Mozart, ca să facem cît de cît o distincție, era un obsedat ne-conștient, Beethoven avea obsesii conștientizate, Wag-

ner e obsedat de ardoarea spre grandios etc., etc. Operele lor, la rîndu-le, obsedează, devin agenți ai obsesiei. Laitmotivele la Wagner nu sînt decît forme ale obsesiei și procedee ale obsesionării...

În fine, să ne oprim la „obsesiile" timpului nostru. Să surprindem obsesia cea mai clamată și pozitivă (probabil) a compozitorului de azi : originalitatea. Nimic fără de originalitate, nimic fără inedit ! A fi original, cum se crede îndeobște, nu e doar a te naște original. Toți ne naștem originali, în schimb nu toți, devenind creatori, știm să ne citim, să ne descoperim. De aici deducția că noțiunea de originalitate nu presupune doar o *atitudine constatativă* (iată un lucru original !) ci și una *programatică* (trebuie întrezărit ceva original !), ceea ce duce în mod direct la obsesie. Acea neștiută *terra nova* e obsedantă, pașii într-un *spațiu inedit* printr-un *sistematic exercițiu al spiritului,* căutările ce devin o aventură a vieții, presupun un efort în plus peste toate celelalte.

Ochiul caută în toate direcțiile, urechea se oprește asupra oricărui fenomen acustic, rațiunea prefabrică și metamorfozează tot atîtea date. Cum ar fi posibilă această muncă, fără a dobîndi *forța motrice, propulsivă a obsesiei !* (Iată un sens foarte important al ideii noastre ! n.a.) Pînă la urmă *venim cu obsesii* și ne *folosim de obsesii* spre a găsi energiile necesare realizării unei opere de artă. Cunosc autori care, cel puțin un deceniu, aproape zilnic, dimineața, înainte de a face orice, aveau o „ședință" cu sine de un sfert ori de o jumătate de oră, proiectîndu-și gîndurile înspre descoperirea unor combinații și fenomene artistice încă ne-auzite. Găseau sau nu în fiecare zi, asta nu conta. La răstimpuri, se iveau lucrurile... minunate. Forța venea din această latură psihodinamizatoare (care nu e de neglijat !) a obsesiei.

În ceea ce ne privește, folosim aproximativ aceeași tehnică. După terminarea unei munci, totul reîncepe de la zero, îndrăznind să redescoperim un nou «eon dogmatic». Nimic nu poate reîncepe, dacă nu avem măcar intuiția — e un lucru ce se *simte* printr-o anume prezență, «indescifrabilă» poate, însă incitantă — unui «fapt» muzical *ireductibil* doar cu el însuși. Imposibilitatea de «a mai zice o dată», de a repeta alcumva, decît pentru a ameliora, este poate *obsesia cea mai aspră*, pradă căreia ne lăsăm. Procedînd astfel, arta nu e *obiectul unei «confecții»*, ci *al unui exercițiu vital*, care-i totdeauna *irepetabil*, mereu altfel configurat, obiectivînd, o dată mai mult, trecerea noastră prin timp".

PAUL EVERAC

„Am întîrziat cu răspunsul avînd unele ezitări în configurarea temei.

Nu știu unde e pragul definitoriu al obsesiei, nici cel clinic. Un gînd care se materializează capătă progresiv amploare, devine tot mai greu de conținut. El expulzează tot mai mult, în actul creației, (asemenea maternității), orice alt gen de preocupare, pînă cînd își dobîndește rotunjimea și își impune mijloacele de expresie. În ultima perioadă el a fost exclusivist. Așteptarea materializării lui dă un soi de voluptoasă suferință. Exprimarea lui finală produce juisență și epuizare.

Unele firi — ca a mea — lucrează scurt și spasmodic, au expulzarea rapidă după o parturiție mai lungă. Alții merg tatonînd laborios, revenind, corectînd. Nu e cazul meu. Dacă încărcarea e bună, atunci și nașterea e fericită. *Si ça n'y est pas, il faut recommencer.*

Puteți numi această încărcare, obsesie ? Dacă vă convine.

Obsesiile mele nu m-au zguduit niciodată. Fiind un tip mai mediocru, le-am conținut cum am putut. Dar nici pace n-am avut pînă cînd nu le-am pus pe hîrtie. În acest înțeles, scrisul, creația sînt terapii ale unui fericit dezechilibru.

Aș mai adăuga că, în general, tot ce m-a zgîndărit; ca gînd, în tinerețe și chiar în copilărie, am împlinit apoi pas cu pas, depășind mult propunerea inițială, dar neanulînd-o".

MARIN GHERASIM

„Profit de încrederea ce o aveți în mine și vă înfățișez propriile-mi reflecții legate de această dificilă temă. Cred că încă din enunț problema creației este trimisă în zona limită a unui act mai presus de voință. Citesc în Larousse : «Obsesie — stare a celui ce este pradă unei idei fixe. Psihologic. Idee fixă care se impune spiritului, independent de voință și la care subiectul revine fără încetare ; obsesia este o nevroză». Desigur nu trebuie să avem încredere oarbă în definiții, dar dincolo de ele, psihiatria încadrează obsesiile în sfera patologiei. Și personal subscriu la această accepție a termenului.

Problema care se pune este : oare opera marilor spirite ale umanității să fi fost declanșată, să fi stat sub semnul unor obsesii, sau altele sînt mobilurile responsabile ? Oare opera lui Michelangelo, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Andreescu, Brâncuși, Țuculescu, ca să numesc disparat, dar nu la întîmplare, să se fi edificat dintr-o obsesie ? Nu s-ar diminua semnificația vieții și lucrului lor, nu s-ar îngusta înțelesul însuși al actului de a face artă dacă am înțelege-o ca pe o expresie a unei idei care ne bîntuie, ne biciuie fără încetare, dincolo de opțiunea noastră, dincolo de decizia noastră, dincolo de filtrele, de

cenzura noastră interioară ? Dincolo de crezurile, de convingerile noastre, devenite mod de existență ?

Desigur, nu cad în greșeala de a considera arta ca un pur act decizional, ca un pur act de translare în operă a unui program preconceput. Intervin atîția factori ce țin de subconștient, de acumulări ce vin de dincolo de noi, de structură temperamentală, de senzorialitate, de impulsii date de inexplicabile stări de moment, de instinctualitate etc., etc. De sensibilitate, de cultură, de mediu. Dar toți acești factori ce prezidează la nașterea operei de artă eu îi subordonez, sau mai exact spus *se* subordonează, dobîndesc noimă, dacă îi raportăm la conceptul integrator de proiect *fundamental de viață* și implicit la ideea de *proiect fundamental de artă*. Ideea de «proiect fundamental de artă» legat de »proiectul fundamental de viață«, ridică arta la demnitatea actelor esențiale ale vieții, o transformă dintr-o activitate intuitivă, pur vitalist-instinctuală, într-o *cosa mentale*, act de concepție, dar și de întrupare. Paul Valéry spunea, referindu-se la Leonardo da Vinci, că «pictura ținea la el loc de filosofie». Cît de departe sîntem de obsesie, nu-i așa ? ! Și tot Paul Valéry afirma în *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, carte uluitoare prin subtilitatea cu care pătrunde în intimitatea actului creator : «Oricare ar fi ea, o meditație care se fixează ia *caracterul unei hipnoze* și devine în limbaj logic, un idol ; iar în domeniul construcției și în acela al artei, o vană *monotonie*».

Eu sînt tentat să schimb ideea de obsesie, cînd e vorba de artă, cu cea de tenacitate, de încăpățînare, de perseverare în a duce proiectul la împlinirea sa. Dar această tenacitate nu are nimic irațional, cum are obsesia. Dimpotrivă, spre deosebire de obsesie, care e tenebroasă și agresivă, tenacitatea ține de partea de lumină a ființei, ține de sfera morală a

actului creator. Ține de o alegere, de o opțiune în conștiință de cauză.

Dar să analizăm un caz considerat drept tipic pentru artistul obsedat de arta sa, posedat de „demonul creației". E vorba de Van Gogh. Cred că în cazul lui unii confundă temperamentul pasionat, ardent, neliniștit de întrebări metafizice ori de ordin moral (înțelegînd și moralitatea artei), cu artistul damnat (ideea romantică), urmărit de fantasma picturii ca de o nălucă. Nimic mai inexact. Van Gogh a fost un mare lucid al picturii, un „cercetător" inteligent al limbajului, un analist plin de „aplicație" teoretică. O să vi se pară paradoxal, dar eu îl așez alături de cartezianul Cézanne. Aceeași dorință de cunoaștere a legilor universului, a legilor artei, a legilor morale. Pasiunea cunoașterii nu e obsesie ! Nevoia imperioasă de comunicare cu semenii nu e obsesie ! Nevoia acută de dominare a limbajului nu e obsesie ! Pasiunea pentru artă nu e obsesie ! Tenacitatea de a duce la desăvîrșire un lucru nu e obsesie !, ci ține de moralitatea însăși a lucrului făcut perfect. A lucrului dus pînă la capăt.

Să vă răspund acum la cîteva întrebări directe legate de procesul intim al devenirii picturii mele. De mai bine de 15 ani sînt angajat într-o problemă de pictură legată în esență de ideea comunicării interumane. E o idee la care țin cu toată ființa mea, o idee-forță a întregii mele picturi. Am urmărit-o și în ciclul «urban« din anii 1969—70, o urmăresc și acum. Atunci atitudinea mea era una critică la adresa «megalopolis»-ului care strivește ființa umană, a orașului tentacular ce distruge orice șansă de comunicare între oameni. Astăzi, situîndu-mă pe o poziție de constructivitate, propun tot un spațiu urban, o «Agora» sau «Cetatea», ca spații raționale în care comunicarea afectivă și spirituală între oa-

meni să fie posibilă pe deplin. Formele de expresie nu mai sînt acelea din anii '70. În locul diagramelor tensionate, în locul cîmpurilor de vectori ce se ciocnesc anarhic, în imaginile mele de acum s-a instalat ordinea, geometria ca șansă a exprimării permanenței umane. Imaginea este tot emblematică, tot cu deschidere simbolică *(Poarta, Treapta, Pragul, Tronul, Cupola, Cetatea* etc.) dar semnificația ei e profund diferită de cea a ciclului «Urban». Am urmărit ani de zile corespondentul în imagine a spațiului comunitar, am trecut prin etape uneori antinomice, alteori prin etape ce durează de ani de zile (ciclul «Cupolă» și «Cetatea» îl urmăresc de 10 ani !) dar nu pot să afirm că e vorba de vreo obsesie, ci pur și simplu de o credință umană și artistică, urmărită riguros într-un program ce nu are ca scop decît să mă facă a-mi exprima coerent și deplin ideea, viziunea artistică. Totul ține de concepția mea de viață, asumată după îndelungi căutări, dar odată elucidată, devine mod de existență.

E un proces conștient, urmărit cu pătimașă luciditate, în deplină cunoștință de cauză a scopului urmărit. Astăzi reiau motive pe care le-am pictat în anii 1975—77, dar nu pentru că mă obsedează pur și simplu, ci pentru că simt că le pot conferi o altă încărcătură expresivă, semnificații noi.

Toată pledoaria pe care o fac aici este desigur un punct de vedere personal, dar care cred că poate fi o alternativă posibilă în chestiunea pe care o discutăm".

LIVIU SOFONEA

„Am fost obsedat de timpuriu (din școală) de presimțirea că ar trebui să existe niște forme complexe, (dar bine determinate) ale abstracțiunii, avînd capacități deosebite de cuprindere și interpretare a

manifestărilor fenomenalității (generale ; dar în particular ale celei fizice) ; ele mă întîmpinau chiar fără să le caut, mă loveam în continuu de ele și le găseam mai adesea difuze, mai rareori limpezi.

Caleidoscopica panoramă a fenomenalității, ghiceam — și bănuiala se înșuruba tot mai adînc în întreaga mea minte iscoditoare deși firavă — nu putea fi doar o desfacere torențială, nezăgăzuită, de aspecte de o pur anarhică diversificare ! «Lumea», alcătuind «marea entitate» —, cum ar putea fi (ea !) stihinică ? ! Nu ; negreșit nu ! Categoric nu ! Ea trebuie — dibuiam eu — că era, este, și va fi mereu logică ! Chiar înalt logică, dominată de rosturi majore ! Diversitatea aspectelor fenomenalității — care îmi părea fi împinsă, (uneori), pînă la contigent, (dacă nu chiar pînă la absurd) — mă depășea, mă strivea. Nu o dată, — după eforturi intense de sinteză, de sistematizare, de «legiferări filozofante» — rămîneam perplex, derutat, fără șanse, consternat, împins spre deznădejde. Simțeam că mă poticnesc (și nu mă voi putea ridica) în chiar suma de date, definiții, noțiuni, reguli, legi și legități, sistematic (pe alocuri chiar didactic) fixate și organizate prin nu puține silințe. Sărăcia și ineficiența schemelor unificatoare înjghebate (parțial asimilate ; învățate, lărgite autodidact, după cum mă pricepeam) mă irita, mă deconcerta, mă exaspera ; ori cît și oricum le sucieam «soluțiile ordonatoare» (filozofice !) nu-mi păreau nici decum îndeajuns ; nu le găseam (nici pe departe !) în stare a da seama de rosturi unificatoare, care trebuie că vor fi existînd ; (dar parcă erau făcute anume să nu-mi iasă în cale, dacă nu chiar să se îndepărteze disprețuitor de mine). Deosebit de enervantă devenea starea aceea complexă în momentele în care mă simțeam de-a dreptul potopit (chiar sufocat) de însăși noianul de «date», cam de

multișor acumulate (pe unele dintre ele le considerăm a fi deja clar și definitiv stivuite în sipetele semnificațiilor) ; la aceste «bunuri ferme» se adaugă, într-o confluență adesea năvalnică (a unui curs fără maluri stabil trasate) tot ceea ce mă socoteam îndreptățit a considera achiziții de cunoaștere dobîndite, sau scontabile (chiar dacă nu erau decît parțial cristalizate ; fiind iviri incomplete, tremurătoare, fluctuante, cu franjuri de difracție, în orizontul grosis-ului). În asemenea încercări — și ele nu au fost deloc puține (și nici nu erau scurte răfueli cu mine însumi) — eram convins nu numai că nu știu nimic durabil și esențializat, dar — în disperarea mea — mă detestam într-atît încît mă încovoiam sub autosentința că nu pot nimic, că nu însemn nimic, pentru că nu cuprind absolut nimic ! Rechizitoriul era inchizitorial, căci — incontestabil — există în afară de minusculul, contorsionatul și insularizatul meu «eu» o lume alcătuită dintr-o mulțime de lucruri, capabilă de o infinitate de manifestări, toate sistematic (chiar minunat ; și cu supreme rosturi) orînduită ! În acele auto-sfîșieri frecvente nu era pusă în chestiune atît fundamentala constatare a limitării omenești, nici damnarea la urcări anevoioase (dar îngăduite) care este hărăzită minții care învață, se educă, încearcă, ci mai ales biata mea neputință (cu atît mai dureroasă și jalnică, cu cît pasiunea aflării și înțelegerii era mai vie, mai devoratoare). Din acest coșmar cerebral se înfiripă gîndul necesității de a organiza mult mai temeinic «tot» ceea ce îmi ziceam eu «că știu», ca nu cumva să mă dizolv în plin elan de cunoaștere (și asta, chiar dacă acceptam, tactic, a mă circumscrie la investigarea lumii fizice, inerte, pasive, primare). Physis-ul trebuia neîntîrziat și radical «reorganizat» mental sub specia unor idei ma-

jore (veritabile idei-monitor) strîngîndu-i (ordonat) diversitatea cu efecte atît de centrifuge. Iar eu, neavîndu-le, intrasem într-o adevărată «panică mentală» ; în zăpăceala mea, mă biciuiam cu blestemul că : deși nu am stat «cu mîinile în sîn», eu nu numai că nu înțeleg chiar nimic din rosturile adînci ale lumii, dar nici măcar din «suma de cunoștințe» profesionale ! Iar drept pedeapsă voiu dispare stupid (de fapt inevitabil și justitiar) în neant ! Îmi devenise de-a dreptul insuportabilă această stare, pe care o calificam de «jalnică și culpabilă atot-ignorare» ; și asta după atîtea eforturi ; (mai cu seamă că ea nu se întemeia pe ceea ce, filozofic vorbind, ar fi «vana tentație spre absolut»). Nu, nu setea de absolut era încriminată (în prim plan) pentru această stare de nevroză, căci mă socoteam (cutez a spune chiar și astăzi, că, în anumite privinte, chiar eram) «convins» (nu neapărat și pe deplin împăcat !) de funciara limitare a resurselor omenești (de energie, memorare, prospectare, spațiu și timp, calculatorie, informațională, interpretativă, aplicativă...) și, *ipso-facto*, de caracterul infinit (în anumite privinte chiar nelimitat) al procesului demiurgic al cunoașterii : de această trăsătură de destin a omului eram de timpuriu (sau îmi părea a fi ?!) conștient, dumirit. «Absolutul» care mă obseda nu era, chiar, «cel mare», ci unul «mai la îndemînă» ! Peste ani, reanalizîndu-mă (în perspectiva unei altfel de critici ; s-o numesc „matură" ?!), mi-am dat seama că am simțit din plin «șocul agresiunii informaționale» (și nu eram nici decum singur ; dealtfel verbul se conjugă mereu și la prezent și, desigur, și la viitor) și asta chiar după ce m-am restrîns la impactul în *gnosis* a dezvoltării fizicii — formă particulară a unui proces modern extrem de complex în motivații, legități și implicații.

Apreciasem de timpuriu crepuscularitatea (și nu doar nostalgia ei ; ci chiar ridicolul, caducitatea) eclectismului și enciclopedismului ; constatasem că a apus steaua eroilor enciclopedici ai aventurii minții, și întrevedeam că logosul-uman se identifica cu un sfinx care nu numai că bănuiește, dar este pe deplin lucid că moare, și că este (categoric) limitat (nefiindu-mi încă lămurit că tocmai aici se află rădăcinile mari, dar viguroase, din care își trage sevele tragedia care face posibilă măreția omului !)

Ajungînd la forme mai moderate de conviețuire cu «obsesia ordonării» lumii mele de concepte, mă chinuia neîntrerupt dorința — devenită mai puțin nesățioasă, dar omniprezentă — de a obține fie și («numai») o ordine superioară a „cuvintelor majore". O vedem realizată printr-un *organon* de care să mă slujesc asemănător, cum se folosește un bun brevier al unei bune biblioteci. Aceste bibliografuri trebuiau acum să sistematizeze «ideateca» mea ; dar, cu toate acestea, le vedeam ca ceva însemnat (dar accesibil), deși nu mă împingea orgoliul într-atît încît să le consider a constitui însăși esența unei *lingua universalis* (a fizicii), căci nu le mai atribuiam virtuțile unor chei magice, decodificînd, așezînd, semnificînd întreaga «criptografie ideatică». Le cred însă a fi niște repere, o armătură de criterii (chiar dacă nu încă de «rosturi»), capete de fir pentru mersul prin labirint. Cu asemenea jaloane (polisemantice), îmi ziceam că voiu rătăci mai puțin în drumețiile mele printre date fizice faptice, concepte (unele categoriale, noțiuni), ipoteze, convenții, principii și postulate, axiome și teoreme fizice, modele, scheme, teorii, conjecturi designări, premize și concluzii, definitivări și provizorate... Speram că voi fi mai bine adaptat (chiar dacă nu pe deplin cuirasat, imunizat) la șocuri devastatoare, dacă setul de concepte („serul"

preparat) va fi destul de cuprinzător și de permeabil. Eram conștient că acest dorit «sistem de idei generale», bine gîndite, nu însemna, cîtuși de puțin, pentru mine un *sensus* finis ! Nu mi-a fost prea greu să devin pe deplin convins că sistemul științei nu a fost, și prin natura lui nu va oferi nicicînd spectacolul unei logici bine fățuite, *ne varietur ;* dimpotrivă, el este (și va fi întotdeauna), neînchis, funciar deschis, viu, adesea în ebuliție (deși nu se petrece în fiecare după amiază o revoluție științifică autentică, (fie numai o mutație sectorizată : în descoperiri faptice, în paradigme, metode, interpretări, aplicații, deschideri) ; iar în «vremea vieții mele» s-au petrecut reale schimbări la față care au dus la însemnate reconsiderări pentru *Imago Mundi* în științele naturii). Preocupat de obsesia mea cerebrală (obsedat de ea !), mă linișteam la constatarea că mă potolisem (întrucîtva) de vreme ce nu mai aspiram la acel *perpetuum mobile* (supra himeric) care poate fi numit «sistemul tuturor» invențiilor, descoperirilor și chiar interpretărilor posibile (care ar fi chinuit un Möbius-filozof, luînd numele unui renumit erou al piesei *Fizicienii* a lui Dürenmatt). «Abea» dacă aspiram la o ordonare «destul de cuminte» a sumei de cunoștințe fizice «existente», (stabilite, majore, autentificate, învățate, de învățat negreșit și imediat) și le dibuiam urzeala. Devenise deslușit că obsesia se redusese la găsirea unei unități interconceptuale ale discursului fizic, «ceva» care, întocmai ca nuielele (suple, împletite iscusit, cînd încrucișate cînd alăturate) ale unui coș să «adune» gîndirea dînd seama de unitatea în diversitate, de relația armonioasă și dinamică dintre formă și conținut, oferind o zare de vizibilitate superioară.

Mă chinuia acum statornic — dar în forme mai puțin crude (în care însă se insinuau și conviețuiau

voluptăți neașteptate, tainice, ale cercetării) — posibila prezență, *ontos*-ul, statutul acestor meta-idei fizice (proteicele lor proprietăți, definirea lor cît mai puțin ambiguă, lista exhaustivă, nomenclatura legăturilor polivalente ; completitudinea dorită : sigilată și îndosariată, algoritmarea care convine, aplicarea : validată însă prin marea deschidere paradigmatică oferită în universul noetic).

Așa am ajuns la teoria meta-conceptelor : abstracțiuni arhetipale de mare cuprindere și înrămurare-înrădăcinare semantică. Am propus un sistem de meta-concepte fizice, cu implicații aspecte (logice, ontologice, metodologice, istoriologice, praxiologice, estetice ; ș.a.) și m-am ocupat de statutul și de funcționalitatea lor.

Detența (de obsedare inițială) sensibilă, s-a produs cînd am ajuns la o primă versiune a listei de meta-concepte. Tensiunea nu s-a anulat însă prin aceasta, ci ea rămîne încă ridicată, furnicînd latent, cu scuturături intermitente de actualizare, trăind (între torpoare și culinații extatice) din combustia aceluiași *nucleu obsesiv mai vechi* ; *încordarea se face simțită* de fiecare dată cînd încerc să ghicesc, cînd visez, reflectez, lucrez la fiecare meta-concept și la toate împreună : ca statut, explicări, aplicații, întregiri ; îmi este mereu teamă că lista nu ar fi completă, ba chiar că nu aceasta ar fi cea mai bună. Adie uneori un vînt rece de spaimă prevenindu-mă că vechea angoasă ar putea reveni întocmai ca o boală din copilărie care nu a fost în întregime neutralizată, depășită ; dar apoi mă liniștesc și îmi dau seama că un pojar atît de virulent ca cel adolescentin nu mai poate reveni. (Pe de o parte îmi pare bine ! Pe de altă parte îmi pare rău !). Mi se întîmplă de asemenea să nu cutez destul a mă îndemna să atac mai detaliat anumite metaconcepte, pilieri ai cosmosului

noetic, manifest pentru slăbiciuni, «complexe», tot amîn examinarea, recurg la eludări de cîte ori mă lovesc oblic de ele ; şi mă amăgesc zicînd că nu i-a venit încă rîndul, că nu am prins ritmul cel bun, că mai aştept muza inspiratoare ! De fapt se petrece un proces intern de obsedare, «lucrînd» cu enzimele, acizii şi bazele ce-i sînt proprii în organismul unei obsesii mai ample, mai rămuroase, cu un metabolism încă şi mai complicat. Deşi acţiunea şi cromatica obsesiei le simt, întrucîtva, schimbate, incontestabil obsedantă rămîne pentru mine forma finisării, a finalizării sistemului de meta-concepte. Şi de fiecare dată, cînd pun o linie nouă, parcă trebuie să scap de o sugrumare neiertătoare.

Lista meta-conceptelor gîndirii fizicii pe care o propun este următoarea : 1. spaţialitate, 2. temporalitate, 3. zero, 4. unu, 5. doi, 6. trei, 7. mulţi, 8. infinit, 9. dinamicitate, 10. structuralitate (ordine-dezordine).

Meta-teoria (meta-fizica, în sensul în care este concepută meta-logica, meta-matematica) nu este încă închegată ; ea mă obsedează în continuare. Am căutat şi am găsit numeroase exemplificări relevante (cîteva chiar originale) care pot umple un *Tractatus*. La congresul de Istoria ştiinţei de la Tokyo 1979, am prezentat «infinitul», la cele de filozofia ştiinţei de la Londra-Ontaric, 1975, Hannover, 1978, Salzburg 1983, ideile de zero, doi şi respectiv «mulţi» ; iar la congresul de Filozofie de la Düsseldorf din 1977 studiul : *Fenomenalitate fizică, prematematizare, matematizare, meta-concepte*. O sinteză poate fi aflată în volumul care omagiază activitatea Acad. Octav Onicescu, pregătit să apară în 1988 în Editura Nagard. O stare de timiditate, de trac, (luînd şi forme neîndurătoare ale unei timorări), a unei inferiorităţi (deşi în chiar această cădere şi umilire parcă

aș găsi și virtuțile unei obsesii dinamice) mă cuprinde de fiecare dată cînd mă investesc și îmi încerc puterile în exegeze, exemplificări, și aplicări a vertebrațiilor abstracțiilor categoriale, și în tot ce ține de explorarea (în extensie dar mai ales, în intensitate) a funcționalității metaconceptelor fizicii.

Eliberarea din această obsesie o văd doar prin săvîrșirea unei prime versiuni a unor teorii legate a tuturor metaconceptelor (suma metaconceptuală) — prolegomen la un *Tractatus* conținînd exegeza întregului lor statut și a bogatei lor fiziologii".

DUMITRU SOLOMON

„E greu să te analizezi, cu atît mai greu să-ți analizezi obsesiile, care, prin definiție, sînt autonome în raport cu voința și relativ autonome față de conștiința rațională. Obsesia intelectuală — fiindcă aceasta este, dacă am înțeles bine, obiectul cercetării dumneavoastră — intră totuși, măcar parțial, sub controlul rațiunii și, ca atare, nu se refuză întru totul autoanalizei. Obsesia intelectuală se poate naște prin convertirea unei (sau unor) obsesii psihologice, sociale, morale, devenind, într-adevăr, un element motor al creației, dar uneori ea se poate insinua și instaura pe cale strict intelectuală, prin transgresiune sau împrumut. Ni se întîmplă să preluăm, să ne însușim, obsesii *străine*, pe care, la început, le simțim apropiate, familiare, pentru ca apoi, cu timpul, să devină ale noastre, ca și cum ar fi fost dintotdeauna. (Probabil că astfel apare la unii autori și motivația psihică a plagiatului, culminînd cu momentul în care plagiatorul ajunge să se considere în mod sincer autor al ideilor sau textelor, sau măsurilor muzicale, sau secvențelor cinematografice,

sau soluțiilor scenice *obsesive* împrumutate din alt sau alți autori).

În ceea ce mă privește, cred că prima și cea mai puternică obsesie intelectuală mi-a fost provocată de contactul — prin lectură — cu opera lui Camil Petrescu care mi-a marcat scrisul.

Obsesia se circumscrie unei sfere riguros *intelectuale* și închide în ea însuși specificul (și, în consecință, destinul) muncii *intelectuale*. Nu trebuie să rezulte că ar fi vorba de o obsesie pur intelectuală (posibilă în științele pozitive, în matematică bunăoară), implicațiile morale și sociale fiind însemnate și, nu o dată, determinante. Obsesia camilpetresciană, legată de structura activității intelectuale și de raportul ei cu normativele etice și rigorile sociale și definibilă prin incongruența chinuitoare dintre ideal și real, dintre tip și stereotip, dintre abstract și concret, dintre model și cópii, a generat ideea absolutului ca ideal moral irealizabil în plan existențial, iar drama ce rezultă din această nepotrivire sfîșietoare este, inevitabil, o dramă de conștiință, socială, politică, psihologică, familială. Pregătindu-mi lucrarea de diplomă la literatura română cu opera lui Camil Petrescu și studiindu-i romanele, piesele de teatru, eseurile filozofice, articolele politice, lucrările estetice, cronicile, s-a produs acea preluare de obsesie de care vorbeam, am avut senzația irepresibilă că obsesia lui Camil Petrescu este și a mea, a fost dintotdeauna, în stare latentă, obsesia mea, astfel că direcția fundamentală a investigațiilor critice a devenit condiția specifică a muncii intelectuale. Lucrarea, care astăzi îmi apare plină de prețioase naivități și stridente stîngăcii, este evident *datată*, atît prin vîrsta autorului, cît și prin vîrsta și contextul istoric al criticii literare postbelice : a fost redactată în 1955 și a apărut în 1958 sub titlul *Problema in-*

telectualului în opera lui Camil Petrescu. Acest eseu critic ar fi totuși primul semn al prezenței unei obsesii intelectuale *active.* Obsesie care a devenit o constantă în scrierile dramatice de mai tîrziu, de la *Socrate, Diogene cîinele, Platon* (scrise între 1968 și 1973) pînă la *Scene din viața unui bădăran* (1977), *Între etaje* (1980), *Arma secretă a lui Arhimede* și *Elogiul nebuniei (Soldatul și filosoful),* (1981). Dacă mă gîndesc bine, această obsesie nu este străină nici unei comedii satirice mai vechi, *Fata morgana* (1970), în care un intelectual, profesor universitar și președinte al unei comisii de bacalaureat, rezistă asaltului tenace și viclean al unor grupuri agresive de veleitari hotărîți să obțină cu orice preț (nu și al efortului cinstit) permisul de intrare în „cetatea științei", și rezistă fiindcă nu poate concepe activitatea intelectuală decît într-o desăvîrșită armonie cu idealul moral.

Revenind la piesele care concentrează sensurile unei mereu prezente obsesii intelectuale, mă întreb dacă nu cumva tocmai această obsesie explică faptul că am stăruit să deduc substanța dramatică din existența și gîndirea unor filosofi, căutînd mai întîi în Socrate, apoi în Diogene, în Platon și, mai tîrziu, în Erasmus din Rotterdam și în Arhimede personaje ce pot exprima în cel mai înalt grad condiția structural dramatică a activității intelectuale. Obsesia a dobîndit o sarcină stimulativă și una direcțională. Socrate mi s-a revelat astfel nu numai ca un personaj de pură esență intelectuală, dar și ca un model, tulburător prin deschiderea sa universală, al contradicției proprii zonei intelectuale a conștiinței. În același timp, mi s-a confirmat încărcătura tragică a acestei contradicții, studiată mai demult în operele lui Camil Petrescu. Nu cred că e posibil, teoretic cel puțin, ca un tîmplar să fie condamnat la moarte

fiindcă a executat bine o masă, ori ca un armurier să fie ucis pentru că a confecționat ireproșabil o pușcă. Socrate a fost osîndit la moarte fiindcă și-a îndeplinit admirabil menirea (profesională) de filosof, așa cum o concepea el, învățîndu-i pe oameni să distingă binele de rău, frumosul de urît, moralul de imoral. Contradicția sălășluiește în însăși specificitatea muncii intelectuale, iar tragismul destinului lui Socrate decurge din această contradicție. Cu cît este mai perfectă, activitatea intelectuală (pur intelectuală, de gîndire deci) este mai inadecvată epocii, fiindu-i superioară și, în consecință, opusă. Gîndirea socratică s-a desfășurat asincron, mergînd înaintea timpului, iar cînd timpul l-a ajuns din urmă pe Socrate, mort prin voința contemporanilor săi, filosofului i s-au înălțat statui. Obsesia m-a urmărit și în cazul lui Diogene. Dacă nu-ți poți struni gîndirea la ritmul și la orizontul timpului tău istoric, poți gîndi (și, ca profesionist al muncii intelectuale, poți trăi) liber de istorie, de societate ? Prin urmare, altă față a contradicției și altă formă a obsesiei intelectuale. Socrate a vrut să servească societatea, Diogene s-o evite, dar amîndoi au suferit înfrîngeri definitive. Cît despre Platon, el prezintă o versiune mai «schematică» a contradicției dintre ideal și real în spațiul gîndirii filosofice. În ce măsură gîndirea teoretică a lui Platon intra în acord cu gîndirea sa politică (deci practică) ? Eșecul practic al ideii teoretice (Republica) e tot o înfrîngere pe plan spiritual și încă o dovadă a imposibilității de conciliere a absolutului, care e ideal, cu timpul, care e istoric și material.

După aceste piese, obsesia părea epuizată. Dar, cu *Scene din viața unui bădăran* revine. Și aici se pune în discuție condiția intelectualului, în cazul de față a unui critic literar confruntat cu veleitarismul agresiv al unui fals creator. Fiind o comedie, perso-

najul trăiește cu ironie și autoironie consecințele intransigenței sale morale. Nici cu această comedie nu s-a produs „descărcarea" de obsesie. Obsesia își exercită în continuare tirania în piesa *Între etaje* o demontare a mecanismului de creație artistică în scopul de a-i măsura forța și limitele, apoi în *Arma secretă a lui Arhimede*, care emite, din nou dinspre Antichitate, o interogație insistentă asupra dreptului de a gîndi, și în *Elogiul nebuniei*, prilej de a mai discuta o dată despre impasul dramatic al gîndirii abstracte în fața acțiunii.

Cred că dacă aș fi putut rezolva — printr-un artificiu, firește — ecuația complicată a muncii intelectuale, obsesia s-ar fi stins. Dar rostul literaturii nu este de a soluționa dilemele, ci de a le exploata, așa cum, ideal vorbind, rostul minerului este de a *exploata* zăcămîntul și nu de a-l *epuiza*.

Persistența obsesiei intelectuale — chiar și stimulatoare a creației — ridică totuși o întrebare : în artă despotismul obsesiei nu produce oare monotonie ? Întrebare la care nu cred că sînt în măsură să răspund acum și aici. Întrebare care poate deveni, la rîndul ei, o obsesie".

RADU THEODORU

I.A „Chiar de la debut, într-o situație istorică foarte complexă prin anii 1951—1954, cînd demnitatea patriotică, demnitatea civică erau permanent ultragiate de concepții fie proletcultiste-vulgarizatoare, fie stîngiste, ultragiul adresîndu-se deopotrivă poporului român. Atunci s-a născut ideea de a găsi în însăși istoria românilor și în contextul european, argumentele care să demonstreze că această istorie exprimă plenar ideea de patriotism, suveranitate, independență, putere vizionară și sacrificiu

conștient în numele unor idealuri naționale supreme. Ideea dinamică m-a trimis la cercetare. Fișele au alcătuit elementele de cunoaștere amănunțită a unor epoci revolute. Universul concret al acelor epoci mi-a devenit astfel contemporan. La început, un univers secund. Mai apoi, un univers prim, obsesiv pînă la identificare, de care m-am eliberat scriind primul meu roman : *Brazdă și paloș.*

B. Cu un statut psihologic structurat pe dimensiunea epică a condiției umane, statut psihologic determinat de o obsesie a adolescenței : zborul, obsesie de care m-am eliberat transformînd-o în profesie : pilot de vînătoare, ciclul obsesie-experiență umană-expresie literară, a devenit la mine modul normal de viață. După ce am epuizat experiența epică : pilot de vînătoare, devenind scriitor profesionist, la un răstimp de peste un deceniu a revenit ideea zborului ca una din experiențele fundamentale ale omului modern. Ideea a aglomerat lecturi, lecturile au recreat obsesia zborului, obsesia a redevenit univers prim de care m-am eliberat prin ciclul de romane dedicate zborului ca expresie modernă a condiției umane. *(Aproape de zei, Biografie de război, Recunoaștere îndepărtată, Misiune de sacrificiu).*

C. În spațiul psihologic al epicului am încercat, spre a echilibra munca istovitoare la fișe și manuscris, diferite experiențe epice cu oarecari factori de risc : alpinism, automobilism de cursă lungă pe două continente, expediții cinegetice riscante. Experiențele mi s-au părut minore. Lectura aplicată unui fond nevalorificat în adolescență, care viza oceanul planetar ca univers posibil al verificării calității umane, a creat un nou ciclu obsesie-literatură trecut prin examenul verificării practice, a epuizării obsesiei în experiența epică. Așa s-au născut cărțile dedicate

mării : *Noi, Mircea și Atlanticul, Cu Hai-hui 2 spre Sud, Din nou spre Sud.* Se pare că această nouă relație este una cu caracter permanent, fascinația mării stăruind, de aici croazierele anuale pe un mic iaht cu vele și cărțile care epuizează obsesia.

2. Printr-o interdependență activă, în care obsesia a jucat un rol dinamic și organizator, potențînd forțele morale pînă la limita incredibilului. Adică, în cazul romanului social-istoric, pînă la cvasi-epuizarea materialului documentar care însumează mii de fișe, pînă la refacerea itinerariilor unuia din eroii principali (obsesiv-principal) Mihai Viteazu, pînă la retrăirea ambianțelor care l-au determinat : Istanbul, București, Tîrgoviște, Plăviceanca, Tîrgșor, Călugăreni, Alba-Iulia, Iași, Viena, Praga, Gurăslău, Cîmpia Turzii.

Este esențial în a nota că în acest sens conjunctura istorică a jucat un rol dinamic, mobilizator. Este vorba de epoca contemporană în care obsesia mea istorică a declanșat o reacție în lanț de romane istorice : *Strămoșii, Vulturul, Cronica eroică, Biografie de război, Purgatoriul.*

3. Cu intensitatea care determină un destin artistic.

4. Nu și niciodată. Nu m-am eliberat de o obsesie pînă cînd nu am epuizat-o măcar parțial în cărțile mele. Obsesiile artistice, am impresia, sînt ciclice. (Cel puțin la mine). Ți se pare că te-ai eliberat printr-un roman, între timp subconștientul a și început să distileze o altă idee ferment-obsesiv, fermentul ajută la instalarea altei obsesii, în general din aceeași familie, și nu se știe cînd, la atingerea cărui factor declanșator, una din obsesiile latente, ori dorminde, se revigorează.

5. Zic rol hotărîtor, nu numai stimulator sau motivațional. Nici o clipă perturbator.

6—7. Foarte pe scurt am dat răspunsul la începutul acestei intervenții. Mi se pare că problema se pune diferențiat nu numai de la creator la creator, dar mai ales în cazul prozatorilor. Pentru mine spațiul de timp cel mai dificil pe parcursul existenței mele artistice este acela al mutării din eu-ul cotidian în eu-ul obsesiv. Această mutare este și dureroasă psihic, și dificilă. Întîi are loc o mutare exterioară. Apar simboluri ale universului cărții care se elaborează pe fișe : machete de avioane sau arme de epocă, sau elemente decorative, sau tablouri, sau albume, care au un rol activ în fixarea atenției, în instalarea obsesiei. Șarja de la Șelimberg am reeditat-o călare în marș-marș, avînd adversar un prieten, ofițer de cavalerie. Am văzut lumea prin viziera unei armuri, adică *am locuit* într-o armură, *nu mi-am imaginat* o armură. Cînd se realizează o resorbție în universul obsesiv, o identificare cu universul documentar, cînd acesta încetează să fie arhivistic și devine artistic, adică o pală de vînt care flutură steagul mare, imperial, habsburgic pe care Basta l-a scos în sunetele trîmbițelor spre a-l șoca psihologic pe Mihai și eu văd steagul imperial prin ochii lui Mihai și mă tem de toată urzeala cancelariilor, știind exact cum reacționează baronul Rumpf la Viena, ce interese îl leagă de Basta, cît cîștigă din cumpărarea părților negociabile ale minelor de aur de la Reșița dacă Basta învinge : sau cînd văd sub mine tancurile hortyste, Mureșul lucind oțeliu, cîțiva nori scămoși în cerul care miroase a toamnă și a copilărie, cînd aud în căști : «Atenție !... Picăm !» și văd în parbrizul avionului cer și pămînt rostogolindu-se într-un carusel nebun ; sau aud vîntul șuierînd în arboradă și văd spuma valurilor despicate de otrava iahtului țîșnind în jerbe luminiscente ;

atunci mutarea în eu-ul obsesiv a avut loc. De aici încolo trăiesc luni de zile în acest eu obsesiv, devorîndu-ne reciproc. Singura luciditate exterioară rămîne aceea a ideii de structură. A mesajului. A intenției. Dacă vreți, a metaforei generale a cărții.

Cam atît, în afara imponderabilului și nu întotdeauna, explicabilului".

Note bibliografice

1. O. Paler, *Dincolo de focul de cîlți*, în : *Timpul n-a mai avut răbdare*, *Marin Preda*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 91.
2. T. Popescu, *Arta ca trăire și interpretare*, Timișoara, Ed. Facla, 1982, p. 132.
3. O. L. Cosma, *Oedipul enescian*, București, Ed. Muzicală, 1967, p. 68.
4. P. Pandrea, *Brâncuși, amintiri și exegeze*, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 122.
5. Cf. Al. Roșca, *Creativitatea generală și specifică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1981, p. 11—12.
6. Cf. C. Cojocaru, *Creativitate și inovație*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1975, p. 45.
7. L. Rusu, *Întîlnirea mea cu B. Fundoianu*, în „România Literară", 1981, nr. 23, p. 19.
8. H. Piéron, *Vocabulaire de la Psychologie*, Paris, P.U.F., 1968, p. 100.
9. A. Moles, R. Claude, *Creativité et méthodes d'innovations*, Paris, Fayard-Mame, 1970, p. 48.
10. A. F. Tredgold, *Mental deficiency*, Londra, Ed. Baillière, 1922, p. 151.
11. M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin, 1906, Stuttgart, 1923, p. 83.
12. Cf. Th. Munro, *Artele și relațiile dintre ele*, București, Ed. Meridiane, 1981, vol. II, p. 87.
13. Cf. E. Landau, *Psihologia creativității*, București, Ed. Didactică și pedagogică, 1979, p. 64.
14. T. Vianu, *Estetica*, București, Ed. pentru literatură, 1968, p. 252—270.

15. A. Moles, R. Claude, *Creativité et méthodes d'innovation*, op. cit., p. 58—60.
16. Cf. Th. Munro, *Artele și relațiile dintre ele*, op. cit., p. 87.
17. E. Landau, *Psihologia creativității*, op. cit., p. 70.
18. E. Kris, *Psychanalitic exploration in art*, New-York, Inter universal prese, 1952, p. 80—111.
19. E. Landau, *Psihologia creativității*, op. cit., p. 76.
20. **H. Selye, *De la vis la descoperire*, București, Ed. Medicală, 1968, p. 81.**
21. M. I. Stein, *Creativity and culture*, în „Journal of Psychology", 1953, p. 310—320.
22. Cf. A. B. Botez, *Dialectica creșterii științei*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1980, p. 28—29.
23. Cf. C. Cojocaru, *Creativitate și inovație*, op. cit., p. 45.
24. A. F. Osborn, *L'imagination constructive. Principes et processus de la pensée et du brainstorming*, Paris, Ed. P.U.F., 1959, p. 119.
25. L. Rusu, *Întîlnirea mea cu B. Fundoianu*, op. cit., p. 19.
26. Cf. E. Landau, *Psihologia creativității*, op. cit., p. 60—62.
27. R. M. Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Leipzig-Berlin, f.e., 1923, vol. II, p. 28.
28. T. Vianu, *Estetica*, op. cit., p. 263.
29. M. Breazu, *Cunoașterea artistică*, București, Ed. Academiei R.P.R., 1960, p. 59.
30. T. Vianu, *Estetica*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1936, vol. II, p. 30.
31. A. H. Maslow, *Motivation and personality*, New York, Ed. Harper Row, 1954, p. 116—121.
32. R. May, *The nature of creativity*, în H. Anderson: *Creativity and its cultivation*, New York, Ed. Harper, 1959, p. 60—70.
33. F. Pine, *Thematic Drive content and creativity*, „Journal of Psych.", 1959, nr. 27, p. 136—151.
34. G. W. Allport, *Structura și dezvoltarea personalității*, București, Ed. Didactică și pedagogică, 1981, p. 246.
35. Cf. M. Lăzărescu, *Patologia obsesivă*, București, Ed. Medicală, 1973, p. 13—24, 29.
36. V. E. Masek, *Mărturia artei*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1972, p. 26—27.
37. I. Tobosaru, *Principii generale de estetică*, Cluj, Ed. Dacia, 1978, p. 206.
38. L. Rusu, *Eseu despre creația artistică*, (ediția a III-a). București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 93.

39. G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Ed. pentru literatură, 1968, p. 399—400.
40. E. Landau, *Psihologia creației*, op. cit., p. 75.
41. R. Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, București, Ed. Meridiane, 1981, p. 383.
42. *—* *Dicționarul limbii române literare contemporane*, București, Ed. Academiei R.P.R., 1957, p. 244 ; *Dicționarul limbii române moderne*, București, Ed. Academiei R.P.R., p. 554 ; Ana Canarache și V. Breban, *Mic dicționar al limbii române*, București, Ed. științifică, 1974, p. 492.
43. P. P. Neveanu, *Dicționar de psihologie*, București, Ed. Albatros, 1978, p. 494—495.
44. H. Piéron, *Vocabulaire de la Psychologie*, op. cit., p. 293.
45. P. Daco, *Che cos'è la psicologia ?* Florența, Ed. Sansoni, 1972, p. 267.
46. V. Pavelcu, *Principiul dominantei*, în : *Psihologia pedagogică. Studii*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1962, p. 27—28, 31—32, 38—39, 42—43.
47. M. Lăzărescu, *Patologia obsesivă*, op. cit., p. 29—30, 132—133, 144.
48. B. Cuparencu ș.a. *Psihiatrie clinică* (Ghid alfabetic), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1979, p. 367—368.
49. M. Lăzărescu, *Patologia obsesivă*, op. cit., p. 107.
50. *Ibidem*, p. 146—150.
51. I. Rusu, *Eseu despre creația artistică*, Ed. cit., p. 118—134.
52. A. Storr, *La dinamica della creatività*, Roma, Ed. Astrolabia, 1973, p. 104—106.
53. M. Carlier, *Une des modalités de la pensée divergente : la flexibilité et ses déterminante personnels*, în : „Revue internationale de psychologie appliquée", 1970, vol. XIX, p. 139—141.
54. T. Vianu, *Estetica* (fragmente), în : *Muzică și Literatură, eseuri*, București Ed. Muzicală, 1966, p. 220—222.
55. A. Storr, *La dinamica della creatività*, op. cit., p. 220, 222, 228.
56. A. Olaru, *Shakespeare și psihiatria dramatică*, Craiova, Scrisul românesc, 1976, p. 14.
57. Cf. Al. Roșca, *Creativitatea generală și specifică*, op. cit., p. 74—75.
58. C. Enăchescu, *Psihologia activității patoplastice*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1977, p. 179.

59. I. S. Vîgotski, *Psihologia artei*, București, Ed. Univers, 1973, p. 88.
60. R. Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, op. cit., p. 326—327.
61. S. Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, București, Ed. Univers, 1980, p. 344.
62. *Ibidem*, p. 292—293.
63. *Ibidem*, p. 61—135, 86.
64. Ch. Baudouin; *Psicoanalisi dell'arte*, Rimini, Ed. Guaraldi, 1972, p. 111.
65. E. Lovinescu, *Scrieri 3*, București, Ed Minerva, 1970, p. 316.
66. P. P. Neveanu, *Dicționar de psihologie*, op. cit., p. 105, 179, H. Piéron, *Vocabulaire de la Psychologie*, op. cit., p. 64.
67. Th. Ribot, *La psychologie des sentiments*, Paris, Ed. Felix Alcan, 1905, p. 367.
68. T. Vianu, *Estetica*, op. cit., p. 162—164.
69. E. Lovinescu, *Scrieri 3*, op. cit., p. 316.
70. P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Ed. Du Seuil, 1969, p. 122.
71. F. L. Rebreanu, *Cu soțul meu*, București, Ed. pentru Literatură, 1963, p. 179.
72. *Ibidem*, p. 180.
73. G. Scridon, *Liviu Rebreanu*, Bistrița, C.C.E.S., 1976, p. 58.
74. *Ibidem*, p. 57.
75. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, București, Ed. Eminescu, 1978, p. 93—95.
76. * * *Un cetățean care scrie* (Interviu luat de S. Pop) în : *Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 536.
77. E. Simion, *Un portret în fragmente*, în : *Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda*, op. cit., p. 120.
78. * * *Cronologie*, în : *Timpul n-a mai avut răbdare, Marin Preda*, op. cit., p. 18.
79. *Ibidem*, p. 24.
80. *—* *Scrisoarea lui Gala Galaction către Silvian Iosifescu*, în „România Literară", 1981, nr. 31, p. 5.
81. E. Manu, *Obsedantul dualism*, în „Contemporanul", 1981, nr. 15, p. 10.
82. *—* *Cosbuc văzut de contemporani*, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 27.
83. Conceptul nu are întotdeauna acoperire, întrucît imaginile, schemele sau simbolurile artistice exprimate nu fac trimitere la o matrice înnăscută și irecogno-

scibilă în cultura unei colectivități.
84. I. Bălu, *Obsesii arhetipale în poezia lui N. Labiș*, în: „România literară", 1982, nr. 52, p. 14.
85. N. Turtureanu, *Șase obsesii*, în: „Cronica", 1981, nr. 50, p. 4.
86. Șt. Aug. Doinaș, *Ipostaze*, București, Ed. Tineretului, 1968, p. 43.
87. A. Anghelescu, *Creație și viață*, București, Ed. Eminescu, 1978, p. 46—56.
88. W. S. Maugham, *Bilanț*, București, Ed. Univers, 1982, p. 112.
89. U. Eco, *Numele trandafirului*, Cluj, Ed. Dacia, 1984, p. 9.
90. Al. Tănase, *Eseuri de filosofie a literaturii și artei*, București, Ed. Eminescu, 1980, p. 226.
91. Gh. Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, București, Ed. Minerva, 1979, p. 9—12, 263—268, 260—274.
92. *Ibidem*, p. 259.
93. T. Vianu, Prefață la Goethe, *Poezie și adevăr*, București, Ed. pentru literatură și artă, 1955, vol. I, p. 34.
94. Schiller, Goethe, *Corespondență*, București, Ed. Univers, 1976, p. 126, 179, 218.
95. T. Vianu, Prefață la Goethe, *Poezie și adevăr*, op. cit., p. 37—38.
96. Al. Balaci, *Studiu introductiv și comentariu* la Dante Aligheri, *Divina Comedie*, București, Ed. Albatros, 1971, p. 43—44.
97. A. E. Baconsky, Cuvînt înainte la G. I. di Lampeduse, *Ghepardul*, București, Ed. pentru literatura universală, 1964, p. 7—8.
98. * * *Michelangelo Buonarroti*, text de Dan Hăulică, tabel Gh. Secuiu, București, Ed. Meridiane, 1964, p. 23—30.
99. R. Huyghe, *Puterea imaginii*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 256.
100. R. Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, op. cit., p. 287.
101. P. Leprohon, *Vincent van Gogh*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 260.
102. *Ibidem*, p. 254.
103. D. Mihăilescu, *Limbajul culorilor și al formelor*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1980, p. 36—37, p. 90—92.
104. R. Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, op. cit., p. 278.
105. P. Leprohon, *Vincent van Gogh*, op. cit., p. 291.

106. I. Biberi, *Arta suprarealistă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 38.
107. *Ibidem*, p. 39—40, 76.
108. A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, f.a., 1965, p. 70.
109. R. Huyghe, *Puterea imaginii*, op. cit., p. 127—128.
110. R. Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, op. cit., p. 321—322.
111. *Ibidem*, p. 317—318, 326.
112. L. Feuchtwanger, *Goya sau drumul spinos al cunoaşterii*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970, vol. II, p. 155.
113. *Ibidem*, p. 339.
114. Cf. P. Leprohon, *Vincent van Gogh*, op. cit., p. 241.
115. Cf. T. Munro, *Artele şi relaţiile dintre ele*, p. 116.
116. Cf. A. Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj, Ed. Dacia, 1980, p. 445—447.
117. Cf. P. Pandrea, *Brâncuşi, amintiri şi exegeze*, op. cit., p. 260.
118. Cf. C. Zărnescu, *Aforismele, maximile şi textele lui Brâncuşi*, în: *Omagiu lui Brâncuşi*, Cluj, Editat de revista „Tribuna", 1976, p. 246.
119. S. Geist, *Brâncuşi*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 210—250.
120. P. Comarnescu, *Ion Tuculescu*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1967, p. 56—57.
121. G. Oprescu, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1966, p. 64.
122. Pallady, *Mărturii*, Cluj, Ed. Dacia, 1971, p. 157.
123. Ingres, *Scrisori, maxime şi mărturii*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1983, p. 119.
124. *Ibidem*, p. 124.
125. *Ibidem* p. 186.
126. M. Gieure, *S. Braque*, Paris, Ed. Pierre Tissné, f.a., p. 107.
127. B. Covaliu, *Pe tărîmul artei*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1977, p. 155.
128. Cf. St. Niculescu, *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1980, p. 161.
129. *Ibidem*, p. 161.
130. *Ibidem*, p. 161.
131. Cf. L. Cosma, *Oedip-ul enescian*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1972, p. 66.
132. W. G. Berger, *Muzica simfonică*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1976, vol. IV, p. 26.
133. Cf. L. Cosma, *op. cit.*, p. 69—70.
134. *Ibidem*, p. 27—28.

135. R. Rolland, *Beethoven*, (Cîntecul învierii), București, Ed. Muzicală, 1965, p. 105.
136. E. Pricope, *Beethoven*, București, Ed. Muzicală, 1958, p. 56.
137. A. Alșvang, *Beethoven*, București, Ed. Muzicală, 1960, p. 139—140.
138. H. Berlioz, *Memorii*, București, Ed. Muzicală, 1964, p. 143.
139. N. G. Neuhaus, *Despre arta pianistică*, București, Ed. Muzicală, 1960, p. 230.
140. A. Storr, *La dinamica della creatività*, op. cit., p. 107.
141. M. Eminescu, *Opere alese*, București, Ed. pentru literatură, 1964, vol. I, p. 357—358.
142. B. Nemțeanu, *Coșbuc traducător*, în : *Coșbuc văzut de contemporani*, București, Ed. pentru literatură, 1966, p. 232.
143. E. Ștefănescu, *Cum l-am cunoscut pe Coșbuc*, în : *Coșbuc văzut de contemporani*, op. cit., p. 293.
144. E. Barbu, *Jurnal*, București, E.P.L., 1966, p. 302—303.
145. * * *Writers at work, The Paris review interviews*, Londra, Secker and Warburg, 1958, vol. I, p. 72.
146. Cf. St. Niculescu, *Reflecții despre muzică*, op. cit., p. 161.
147. F. Sandor, *Obsesia perfecțiunii*, în : *Omagiu lui Brâncuși*, op. cit., p. 33.
148. D. Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Ed. Muzicală, 1974, p. 45.
149. R. Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, op. cit., p. 294.
150. Gh. Crăciun, *Rotițe mici, mari mecanisme*, în : „ASTRA", 1982, nr. 5, p. 10.
151. V. Pârvan, *„Inscripții"*, în „Secolul XX", 1977, nr. 202—203, p. 56—57.
152. C. C. Gheorghiu, *Aurel Vlaicu, Viața și opera*, București, Ed. Militară, 1973, p. 27.
153. *Ibidem*, p. 27.
154. H. Barth, *Hermann Oberth*, (Monografie), București, Ed. Kriterion, 1979, p. 42, 45, 52.
155. *Ibidem*, p. 136.
156. M. G. Iarosevski, *Problemî naucinovo tvorcestva v sovremenoi psihologhii*, Moscova, Nauka, 1971, p. 31.
157. V. Guliciuc, *Modele cosmologice*, în „Cronica", 1982, nr. 13, p. 6.
158. I. Stanciu, *Călătorie în lumea cărților*, București, Ed. Didactică și pedagogică, 1970, p. 19—20.

159. R. K. Merton, *Elements de Théorie et de méthode sociologique*, Paris, Ed. Plon, 1965, p. 81.
160. A. Maurois, *Alexandru Fleming*, Bucureşti, Ed. Medicală, 1965, p. 88, 99, 104, 106, 117—118, 156, 160.
161. W. J. Sinclair, *Semmelweis. His Life and Doctrine*, Manchester University Press, 1909, p. 129.
162. Cf. Al. Roşca, *Creativitate generală*, op. cit., p. 42.

Inhalt

Vorwort 5

I. Einleitende Betrachtungen 9

I.1. Kreation — Obsession (Obsession — Kreation), eine hypothetische oder mögliche Beziehung 9

I.2. Kreation und Kreativität, Vorgang und psychologische Funktion 12

I.3. Im Brennpunkt der Forschung: Die Struktur der Kreation 16

I.4. Faktoren, die den Schöpfungsakt auslösen und unterhalten 20

II. Die Beziehung Obsession—Schöpfung im allgemeinen 27

II.1. Kurze Geschichte des Begriffs der Obsession in der Fachliteratur 27

II.2. Der Stellenwert und die Bedeutung einer neuen die Kreation begünstigende Dimension 30

II.3. Die Psychologie der Dominante, oder von der Annahme zur Gewissheit 34

II.4. Die psychopathologische Eigentümlichkeit der Obsession im klassischen Sinne des Wortes 40

II. 5. Ist die schöpferische Arbeit mit psychotischen Erlebnissen vereinbar? 43

II.6. Die „Mechanismen" des menschlichen Psychismus und des künstlerische Schaffen in der Auffassung von Freud 50

II.7. Absicht, Motivation, und Vollendung der Kreation 57

III. **In der Literatur** 59
III.1. Die Analyse einiger Fälle aus dem Literarischen Schaffen 59
III.2. Der „Meister Manole" oder die Problematik eines oft wiederkehrenden Themas . . . 71
III.3. Beispiele aus der fremden Literatur . . . 73

IV. **In der bildenden Kunst** 79
IV.1. Thematische Dominanten in der bildenden Kunst 79
IV.2. Freudsche Hermeneutik 87
IV.3. Hinweise auf stetige Anliegen in dem Schaffen von Brâncuşi und Ţuculescu 93
IV.4. Konstante Betrachtungen in einigen kritischen Kommentaren und Memoiren 96

V. **Das musikalische Werk als vergegenständlichter Ausdruck einiger affektiv-ideeller Ausgangspunkte** 99
VI. **Das „Schleifen des Diamanten" oder das Streben und Vollkommenheit** 109
VII. **Die Kunstrezepten mit heilenden Eindrücken** 115
VIII. **Das Vorbild als Ideal und das Ideal als kollektive Dominante** 120
IX. **Ein Leben für eine Idee** 122
X. **Allgemeine Betrachtungen oder Verallgemeinerung einiger Erwägungen** 135
XI. **Meinungen und Selbstzeugnisse** (Sabin Bălaşa, Iancu Dimitrescu, Paul Everac, Marin Gherasim, Liviu Sofonea, Dumitru Solomon, Radu Teodoru) 141

Literaturhinweise 171

Cuprins

Prefață 5
I. **Preliminarii** 9
I.1. Creație-obsesie (obsesie-creație), o relație ipotetică sau posibilă ? 9
I.2. Creație și creativitate, proces și funcție psihologică 12
I.3. Sub lentila cercetării : structura creației . . 16
I.4. Factorii care declanșează și întrețin demersul creator 20

II. **Raportul obsesie-creație în general** 27
II.1. Scurt istoric asupra conceptului de obsesie în literatura de specialitate 27
II.2. Locul și rolul unei noi dimensiuni favorizante în creație 30
II.3. Psihologia Dominantei, sau de la supoziție la certitudine 34
II.4. Specificitatea psihopatologică a obsesiei în accepția clasică a conceptului 40
II.5. Munca de creație este compatibilă cu anumite trăiri psihotice ? 43
II.6. „Mecanismele" psihismului uman și creația artistică în concepția freudiană 50
II.7. Intenționalitatea, motivația și finalizarea creației 57

III. **În literatură** 59
III.1. Analiza unor cazuri din creația literară . . 59
III.2. Meșterul Manole sau problematica unei teme persuasive 71
III.3. Din literatura străină 73

IV. **În artele plastice** 79
IV.1. Dominante tematice în artele plastice . . . 79
IV.2. Hermeneutica freudiană 87
IV.3. Amprenta unor preocupări stabile în opera lui Brâncuși și Țuculescu 93
IV.4. Reflecții constante în comentarii critice și scrieri memorialistice 96
V. **Opera muzicală ca expresie obiectivată a unor nuclee afectiv-ideatice** 99
VI. **Șlefuirea diamantului sau „orgoliul" perfecțiunii** 109
VII. **Receptarea artistică cu remanențe mnezice** . 115
VIII. **Modelul ca ideal și idealul ca Dominantă colectivă** 120
IX. **O viață pentru o idee** 122
X. **Considerații generale sau generalizarea unor considerente** 135
XI. **Opinii și introspecții de autor :**
(Sabin Bălașa, Iancu Dimitrescu, Paul Everac, Marin Gherasim, Liviu Sofonea, Dumitru Solomon, Radu Teodoru) 141

Note bibliografice 171

Redactor : VICTOR ERNEST MASEK
Tehnoredactor : MARILENA DAMASCHINOPOL

Coli tipar : 5,750
Bun de tipar : 14. 06. 1989.

Tiparul executat sub comanda nr.200 la Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918", București, Republica Socialistă România Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

Orientarea unui public nespecialist în complexul și adesea derutantul peisaj al mișcării contemporane de idei, familiarizarea cu principalele progrese pe plan mondial ale cercetării social-umane și științifice, *iată scopul pe care și-l* propun scrierile incluse în colecția „Enciclopedia de Buzunar" (serie nouă).

În lucrări sintetice, datorate unor prestigioși autori români și străini, și din perspective interdisciplinare, corespunzător interferențelor actuale dintre științele sociale, științele naturii și cele tehnice, vor fi abordate domenii și teme definitorii pentru profilul spiritual al epocii noastre.

Adresîndu-se unui cerc cît mai larg de cititori, lucrările publicate *în cadrul colecției E. B. îm*bină caracterul accesibil cu acuratețea și eleganța eseistică a expunerii, constituind pentru orice bibliotecă o prezență revelatorie, indispensabilă.

ISBN 973-29-0073-3

Lei 7,75